
U d'/of OTTAWA
39003002297298

Donné par mon [illegible]
avril 1908
[illegible]

HISTOIRE

DE LA

LANGUE ET DE LA LITTÉRATURE

FRANÇAISES

HISTOIRE

DE LA

LANGUE ET DE LA LITTÉRATURE

FRANÇAISES

AU MOYEN AGE

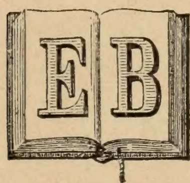
D'APRÈS LES TRAVAUX LES PLUS RÉCENTS

PAR

M. CHARLES AUBERTIN

ANCIEN MAÎTRE DES CONFÉRENCES DE LITTÉRATURE FRANÇAISE A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE POITIERS
CORRESPONDANT DE L'INSTITUT.

TOME PREMIER



PARIS
LIBRAIRIE CLASSIQUE D'EUGÈNE BELIN
RUE DE VAUGIRARD, N° 52.

1876

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE DE Mme Ve EUG. BELIN.

AVERTISSEMENT

En publiant ce volume sur les origines, les premiers progrès et les plus anciens monuments de notre littérature, je crois devoir expliquer brièvement pourquoi j'ai entrepris ce travail, quel plan je me suis tracé, à quelles sources j'ai puisé, quels peuvent être enfin, dans l'état présent de la science, la nouveauté utile et l'à-propos d'une *Histoire littéraire du moyen âge*.

Il n'est personne qui l'ignore : depuis vingt ans, en France et à l'étranger, nos origines littéraires ont été l'objet d'études approfondies et de nombreuses découvertes qui, non-seulement ont renouvelé cette partie longtemps obscure de notre histoire, mais qui l'ont en quelque sorte créée, et pour la première fois constituée dans sa vérité saisissante et son ampleur féconde. L'importance des résultats obtenus se mesure à la célébrité des promoteurs de cette courageuse et savante exploration. Citer les noms de MM. Littré, Guessard, Paulin Pâris, Natalis de Wailly, Francisque Michel, Leroux de Lincy, Paul Meyer, Gaston Pâris, Auguste Brachet, ou les noms étrangers de Diez, de Karl Bartsch, de Kervyn de Lettenhove, et de tant d'autres éditeurs ou commentateurs

de nos textes anciens, c'est rappeler toute une série de publications aussi remarquables par la sagacité de l'esprit critique, que par la justesse originale des aperçus. Loin de s'affaiblir, l'élan imprimé à ces travaux semble aujourd'hui redoubler d'énergie; de nouveaux recueils ont été fondés pour étendre et soutenir le mouvement. A côté de la *Bibliothèque de l'École des Chartes,* admirable dépôt de documents en tout genre, vrai trésor d'érudition exacte et sûre, viennent se placer des revues plus jeunes, plus alertes, d'une variété plus piquante et plus libre, d'un accès plus ouvert, d'une information plus prompte, par exemple, la *Romania,* née en 1872, ou les *Fascicules* de *l'École pratique des Hautes-Études,* ou bien encore *la Revue des Langues Romanes,* la *Revue Critique*, sans compter *l'Histoire littéraire de la France* qui s'augmente, presque chaque année, d'un volume (1).

Le champ remué en tous sens par un labeur intelligent, infatigable, est donc plein, à cette heure, de richesses accumulées. Mais si une renommée légitime a récompensé les efforts des travailleurs intrépides, leurs travaux si méritants n'ont pas encore franchi, pour la plupart, le cercle assez restreint d'un public spécial, ni entamé cette grande masse des lecteurs français, trop distraits ou trop préoccupés. Comme il arrive souvent dans notre pays, les noms des auteurs, rapidement transmis et répétés, ont passé bien plus loin que le titre même de leurs ouvrages et le résultat de leurs découvertes : les savants sont connus, la science reste ignorée. Aussi ai-je pensé que le moment était venu de recueillir et de condenser, sous une forme substantielle et précise, ce

(1) Un rapport de M. Paul Meyer *Sur les Progrès de la Philologie romane,* rapport publié en 1873 dans les *Transactions* de la Société philologique de Londres, et reproduit dans le tome XXXV de la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1874), p. 631, contient un résumé instructif des travaux les plus récents, dont notre ancienne littérature a été l'objet.

qu'il y a d'incontestable dans ces conquêtes récentes de l'érudition française et étrangère, pour l'offrir d'abord à la partie la plus jeune du public, aux élèves de nos écoles, à tous ceux que leur éducation première, une secrète sympathie, naturelle à leur âge, entraîne vers le progrès et la nouveauté, et doit, par conséquent, prévenir en faveur de ces études nées d'hier et déjà si florissantes. Ne serait-il pas étrange, d'ailleurs, que l'histoire de nos origines littéraires, enseignée dans les universités de la patiente Allemagne, demeurât exclue de nos lycées, et que la France fût le pays d'Europe le plus indifférent à l'ancienne littérature française?

Lorsque j'étais chargé de cette partie de l'enseignement à l'École normale supérieure, j'avais pour habitude de consacrer presque entièrement au moyen âge le cours de seconde année : je me plaisais à développer, devant un auditoire absolument classique, les perspectives ouvertes sur notre passé féodal et chevaleresque par les érudits du XIXe siècle. Cette science vivante, contemporaine, qui croissait pour ainsi dire d'heure en heure, qui fleurissait à chaque saison et donnait de nouveaux fruits, excitait au plus haut point la curiosité sérieuse de nos jeunes maîtres ; ce n'était pas sans un sentiment très-marqué d'estime et de secrète émulation qu'ils voyaient se succéder, sous leurs regards, cette riche variété d'œuvres, ce concours des talents dévoués à une noble entreprise, animés de la passion des recherches, dévorés de l'ambition des découvertes. Nous étions encouragés, eux et moi, dans nos sympathies actives pour ces belles études, dans nos travaux personnels sur ces questions encore neuves, par un homme d'un esprit aussi élevé que délicat, par un écrivain d'une bien rare distinction qui, depuis octobre 1871, dirige l'École normale avec la faveur déclarée et l'applaudissement de l'École entière, et qui dans ces difficiles fonc-

tions, où il est déjà très-méritoire de se soutenir, a trouvé le secret d'exceller[1]. Notre méthode de travail et d'exposition était simple : elle consistait à épuiser les questions, à descendre au fond de chaque sujet traité, en resserrant bien entendu les détails, de manière à reconnaître et constater, sur tous les points, l'état présent de la science. Je ne suivrai pas ici d'autre plan : cette méthode, éprouvée par l'enseignement, a passé de mes leçons dans ce livre. Cela exclut — ai-je besoin de le dire ? — toute apparence de manuel, toute comparaison avec les résumés ordinaires ; mon ambition est qu'en sortant de la lecture de cet ouvrage on emporte, non pas un aperçu, une idée vague et superficielle, mais une connaissance intime et pénétrante de notre ancienne littérature et des nombreux travaux que l'étude de nos origines littéraires a suscités.

C'est pour mieux tenir cet engagement que je diffère de quelques mois la publication de l'ouvrage entier, me bornant à donner ce premier volume aujourd'hui. Il est superflu d'insister sur l'importance des questions que ce livre contient : on sait bien que les *Origines et la formation de la langue française,* l'histoire de l'*Épopée du moyen âge,* la naissance et le rapide essor de notre *Poésie lyrique* au nord et au midi, le magnifique développement du *Drame chrétien* sous toutes ses formes, l'ingénieuse variété de la *Comédie populaire,* digne de sa longue renommée et du retour récent de la faveur publique, sont au premier rang des sujets qui ont appelé l'attention de la critique érudite, provoqué ses efforts et prouvé sa puissance.

C. A.

1. M. Ernest Bersot, membre de l'Institut.

HISTOIRE

DE LA

LANGUE ET DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISES

PREMIÈRE PARTIE

ORIGINES ET FORMATION DE LA LANGUE FRANÇAISE

DU Ier AU XIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES ÉLÉMENTS GAULOIS DU FRANÇAIS.

Témoignages des anciens sur les idiomes primitifs de la Gaule. — Mots gaulois recueillis et cités par les écrivains classiques. — Inscriptions gauloises récemment découvertes. — De la déclinaison dans le gaulois. Affinités de cette langue avec le sanscrit. — Différences entre le celtique ancien et le celtique moderne. — Etat moral et matériel de la Gaule avant la conquête romaine. De la prétendue civilisation des Gaulois. — Influence des colonies grecques du littoral de la Méditerranée. — Des meilleures sources d'information sur la question gauloise.

L'histoire des origines de la langue est l'histoire même des origines de la nation. Dire comment s'est formé le français moderne, c'est expliquer par quelle suite de révolutions, militaires, politiques, religieuses et littéraires, s'est constitué le peuple français : c'est rappeler de quelles crises est sortie sa puissante unité.

Cette question, si complexe et si délicate, mais attrayante par ses difficultés, embrasse une période d'environ dix siècles : elle commence à la conquête des Gaules par J. César,

et ne finit guère qu'à l'avénement de Hugues Capet. Le chef de la troisième dynastie, le fondateur de la monarchie nationale parlait français. Que d'événements ont été nécessaires pour transformer en sujets du roi de France les Gaulois de Vercingétorix ! Sur le fond primitif de la race indigène les races et les langues étrangères, la civilisation et la barbarie de l'ancien monde sont venues tour à tour s'établir, se combattre, se mêler : c'est à nous aujourd'hui de séparer et de reconnaître par l'analyse les éléments successifs de cette laborieuse synthèse qui nous a faits ce que nous sommes, et d'attribuer à chacun sa part dans les résultats de la fusion définitive.

Les causes qui décident du caractère et de l'avenir des langues sont de deux sortes. Il y a d'abord les influences physiques et permanentes, celles qui naissent du sol, celles que versent les cieux, tout ce qui donne à chaque peuple son tour d'esprit, son génie propre et enracine dans un pays la tradition des habitudes séculaires. Mais à côté de ces causes primordiales agissent d'autres influences, la politique, l'éducation, l'exemple des peuples voisins, en un mot, l'ensemble des forces morales que représente la civilisation. Au début et à la fin des sociétés, quand un peuple est encore barbare, ou quand, affaibli, détruit, il se décompose, l'action des causes physiques et climatériques est prédominante ; nous la voyons se marquer dans les corruptions d'un langage vieilli comme dans les saillies naïves et spontanées d'une langue jeune. Aux époques de civilisation prospère, c'est l'énergie des influences morales qui l'emporte, et telle est la puissance de la culture littéraire dirigée par la politique ou la religion, et devenue un instrument de règne, qu'elle brise les résistances du patriotisme, triomphe des habitudes et fait violence à la nature.

Nous mettrons en lumière l'action tour à tour victorieuse de ces causes diverses pendant la période de lente élaboration qui a produit et enfanté la langue française ; nous insisterons particulièrement sur la force supérieure, qui, maîtrisant

toutes les divergences et les ramenant à une fin commune, a fécondé le chaos, en imposant aux éléments disparates l'accord et l'unité.

Assurons la base même de notre étude par l'examen d'un premier point, bien digne de notre plus vif intérêt : Quelle langue parlaient, avant la domination romaine, les six ou sept millions de Gaulois épars sur notre sol ? Que peut-il subsister de leur idiome dans le français de Joinville ou dans celui de Bossuet ? Ce peuple mobile, léger, courageux et brillant qui revit en nous, et dont le génie éclate en traits significatifs dans notre humeur, quelles traces de son passage, quels souvenirs de son histoire la langue française a-t-elle conservés ? La part du gaulois dans la formation du français est-elle aussi large que sembleraient d'abord l'indiquer l'affinité durable et les ressemblances évidentes des deux peuples ?

§ I

Éléments gaulois du français.

César, en termes précis mais un peu brefs, a signalé la diversité des idiomes qui se parlaient dans les Gaules à l'époque de la conquête romaine : « L'ensemble de la Gaule, dit-il, se divise en trois parties ; l'une est habitée par les Belges, l'autre par les Aquitains, la troisième par ceux qui dans leur langue s'appellent Celtes et que nous appelons Gaulois. *Tous ces peuples diffèrent entre eux par le langage,* par le gouvernement et par les lois. La Garonne sépare les Gaulois des Aquitains ; la Marne et la Seine forment leur frontière du côté des Belges [1]. » Voilà, d'un trait fort net, la carte géographique, politique et linguistique de la Gaule avant l'ère chrétienne. Ces différences de langage, observées par César,

1. « Gallia est omnis divisa in partes tres, quarum unam incolunt Belgæ, aliam Aquitani, tertiam, qui ipsorum lingua Celtæ, nostra Galli appellantur. Hi omnes lingua, institutis, legibus inter se differunt. Gallos ab Aquitanis Garumna flumen, a Belgis Matrona et Sequana dividit. » (L. I. ch. I.)

étaient-elles considérables? Selon Strabon, qui voyageait sous Auguste et mourut sous Tibère, l'idiome aquitain tenait beaucoup moins du gaulois que de l'*ibère*, c'est-à-dire de l'ancien espagnol, dont il reste un débris dans l'idiome actuel des Basques. Le belge, au contraire, et le gaulois, dérivés d'une source commune, ne se distinguaient, comme les dialectes d'une même langue, que par un certain nombre d'idiotismes, par des nuances particulières dans la forme des mots, enfin, par l'accent. Le belge, apparemment, était du gaulois germanisé, ou prononcé à la tudesque[1]. Cette conjecture, fondée sur la vraisemblance et sur l'opinion de Strabon, s'autorise en outre d'un mot de Tacite qui nous dit, dans la *Vie d'Agricola*, que la langue de la Grande-Bretagne ne différait pas sensiblement de celle des Gaules[2]. Or, comment admettre une différence de langage bien tranchée entre les populations du Nord et celles du Centre, si voisines, si souvent alliées, lorsque cette différence n'existait pas de l'autre côté de la mer? Ici, en effet, il n'y a plus, — sauf peut-être à l'extrême frontière et sur le Rhin, — cette opposition, cette antipathie des races qui se marquait dans le Midi entre les Ibères ou les *Euskes* de l'Aquitaine et les Celtes. Nous voyons, dans César, les Gaulois et les Belges se soutenir, se confédérer, communiquer entre eux pendant la paix et pendant la guerre avec une facilité d'habitudes, avec une intimité de bon voisinage qui suppose plutôt la ressemblance que la diversité des idiomes particuliers. Adoptons donc sur

1. Voici le passage de Strabon qui fait allusion au texte de César et l'explique dans le sens de notre commentaire : « Οἱ μὲν δὴ τριχῇ διῃροῦν, Ἀκουϊτάνους καὶ Βέλγας καλοῦντες καὶ Κέλτας · τοὺς μὲν Ἀκουϊτάνους, τελέως ἐξηλλαγμένους, οὐ τῇ γλώττῃ μόνον ἀλλὰ καὶ σώμασι, ἐμφερεῖς Ἴϐηρσι μᾶλλον ἢ Γαλάταις · τοὺς δὲ λοιποὺς, γαλατικὴν μὲν τὴν ὄψιν, ὁμογλώττους δὲ οὐ πάντας, ἀλλ' ἐνίους μίκρον παραλλάττοντας ταῖς γλώτταις · καὶ πολιτείᾳ δὲ, καὶ τῷ βίῳ, μίκρον ἐξηλλαγμένοι εἶσιν. » (L. IV, ch. I.) — Sur ce passage, Casaubon (XVI[e] siècle) fait cette remarque en latin : « Ce que Strabon dit de l'ancienne Gaule, on peut le dire de la France actuelle, où il y a autant de dialectes et de manières de prononcer qu'il y a de provinces et même de villes.

2. « [Gallis et Britannis] sermo haud multum diversus. » (Ch. XI.)

ce point les conclusions de la critique moderne. Au centre et au nord de la Gaule on parlait un idiome qui présentait partout les mêmes caractères essentiels, attestait une commune origine; cet idiome, le celtique ou le gaulois, subdivisé en dialectes, comme le fut au moyen âge la langue d'oïl, reflétait, par ces variétés locales, la diversité des influences climatériques et, comme toutes les langues aux époques primitives, en subissait l'action[1].

Ici se pose une double question : ce gaulois de la vieille Gaule existe-t-il encore? Est-ce le même que le celtique[2] moderne qui se parle en Bretagne et dans certaines contrées de l'Angleterre, de l'Écosse et de l'Irlande? Quels emprunts lui a faits la langue française?

Zeuss, qui a reconstitué, par un effort puissant de sagacité, la grammaire des langues celtiques modernes et qui a enfin soumis ces matières conjecturales aux lois de la certitude scientifique, émet sur le premier point l'opinion suivante : « Le celtique moderne se divise en deux branches principales, la branche *irlandaise* ou hibernienne, qui a pour rameaux le gaëlique, l'écossais, l'irlandais ; la *branche britannique* ou le breton, d'où sont sortis le cambrien, le cornique (éteint au XVIIIe siècle) et l'armoricain. Cette seconde branche, le breton, dont on a des textes certains qui remontent au IXe et au VIIIe siècle de notre ère, est celle qui se rapproche le plus de l'ancien gaulois, si elle n'est pas le gaulois même altéré et modifié par le temps : elle reproduit

1. Roger Bacon, dans son *Opus majus*, en 1240, caractérise les différences des dialectes de la langue d'oïl en termes aussi forts que l'expression dont se sert César pour distinguer les idiomes de l'ancienne Gaule : « Idiomata variantur ejusdem linguæ apud diversos, sicut patet de lingua gallicana quæ multiplici variatur idiomate. Et quod proprie dicitur in idiomate Picardorum, horrescit apud Burgundos, imo apud gallicos viciniores. » (*Opus majus*, III, 44.)

2. On a tenté diverses explications de ces deux mots que César met en présence : *Ipsorum lingua Celtæ, nostra Galli appellantur*. Aucune n'est satisfaisante. « *Galli*, dit M. de Belloguet, ou Γαλάται, peut être une forme adoucie de Κέλται. Dans le celtique ordinaire *Gal* signifie ennemi, étranger. » (*Glossaire gaulois*. 2e édition, 1872.)

les noms et les consonnances du gaulois; en un mot, elle est moins éloignée du gaulois ancien que l'irlandais moderne [1]. » Que le breton soit un dérivé de l'ancien gaulois, on peut considérer cela comme un fait acquis; on retrouve, en effet, dans ce dialecte celtique presque tous les mots gaulois que les anciens nous ont conservés; et d'où viendrait le celtique moderne, cette langue qui n'est ni grecque, ni latine, ni germanique d'origine, si ce n'est du celtique ancien? Mais si l'on veut pousser plus loin, et se demander jusqu'où va l'identité, quelle partie du vocabulaire ou de la syntaxe du breton moderne nous reproduit les formes de l'ancien gaulois, dès lors les conjectures et les hypothèses recommencent, l'affirmation raisonnée doit s'arrêter. Qui pourrait dire combien, depuis vingt siècles, il est entré d'imitations étrangères, d'alliage grec, romain, allemand, anglais et français dans cet idiome celtique dérivé mais dégénéré du gaulois? Les termes de comparaison manquent presque entièrement d'un côté : « Nous avons perdu, dit M. de Belloguet, presque toute connaissance des formes et de la constitution grammaticale de l'ancien gaulois [2]. »

Les débris du vocabulaire gaulois se réduisent à ceci : 430 mots nous ont été conservés par des citations d'auteurs anciens; on en trouvera la liste et l'examen critique dans le *Glossaire Gaulois* de M. de Belloguet, avec l'indication des lieux et des temps auxquels ils paraissent avoir appartenu [3].

1. *Grammatica celtica*, altera editio, curante Ebel (1870), Præfatio, p. IV-IX. Voir aussi, baron de Belloguet, *Glossaire gaulois*, 2e édition (1872), p. 9. — Nous avertissons ici une fois pour toutes que sur ces questions celtiques, où la fantaisie et les illusions des celtomanes, absolument discréditées aujourd'hui, se sont donné carrière si longtemps, nous nous sommes attaché aux résultats obtenus par une érudition solide et épurée. Nos seules autorités sont : la *Grammatica celtica* de Zeuss, le *Glossaire gaulois* de Belloguet (2e édition), et les savants articles de la *Revue celtique*. Nous avons écarté tout le reste, comme arriéré, inexact ou contesté.

2. D'autres ont été plus affirmatifs, par exemple, M. de la Villemarqué dans la Préface de ses *Chants populaires de la Bretagne*. Mais les opinions, les dates et les textes de M. de la Villemarqué sont aujourd'hui très-controversés.

3. Consulter, non la 1re, mais la 2e édition (1872). — Cet ouvrage est

Sur ce nombre, 172 datent de l'époque antérieure à l'invasion des Barbares du ve siècle, et sont, par conséquent, les plus sûrs; l'authenticité des autres est simplement probable. A cette liste il faut ajouter près de 400 mots relevés sur les monnaies gauloises par M. Anatole de Barthélemy : ce sont pour la plupart des noms propres, et la découverte est si récente que la science philologique n'a pas encore eu le temps de la discuter ni d'en profiter : mine toute neuve à explorer, mais qui exige une main délicate[1]. Sur les 172 noms gaulois qui nous offrent un degré suffisant de certitude, combien ont passé dans le français? Une vingtaine environ [2]. Est-ce donc là tout ce que nous devons à l'ancien gaulois? On peut grossir cette liste, si l'on y veut faire entrer des éléments moins sûrs. Nous venons d'indiquer une série de noms propres inconnus jusqu'ici, qui attendent qu'on les discute et qu'on prononce sur leurs titres; nous n'avons pas tenu compte, non plus, d'un bon nombre de noms de lieux, de rivières, de montagnes et de villes qui nous présentent des radicaux celtiques : la plus ancienne langue parlée dans le pays est restée, çà et là, incrustée au sol. Les philologues qui ont examiné de près la formation du fond primitif de la langue française y signalent 650 radicaux dont l'ori-

ainsi jugé dans les n°s 3 et 4 de la *Revue celtique* (1871-1872) : « Le livre de M. de Belloguet a une immense supériorité sur tous les ouvrages analogues publiés en France jusqu'à ce jour. On y trouve un jugement droit, une profonde érudition.... » P. 457.

1. Voir, pour ce renseignement, la *Revue celtique* (n°s 3 et 4, 1871-1872), p. 291.

2. Citons, par exemple : *Arepennis*, arpent (*ar*, terre labourée; *ara*, labourer). — *Alauda*, *aloue* (vieux français), *alouette*. — *Emarcum*, petite vigne, marc de raisin. — *Benna*, voiture, en français : banne, vanne, bannette ou voiture en osier. — *Leuca*, lieue. — *Brakai*, braie, culottes. — *Sagum*, saye, sac. — *Lougdounos*, Lyon (mont des corbeaux; *lougos*, corbeau, *dounos*, hauteur). — *Avallo*, pomme, Avallon (ville des pommes). — *Carrus*, char étroit. — *Becco*, bec. — *Betula*, bouleau. — *Bulga*, bourse de cuir (boulge, bougette, budget). — *Cerevisia*, cervoise. — *Marga*, marle, marne. — *Matara*, matras. — *Vertragus*, viautre (lévrier). — *Veltonica*, bétoine. — *Carpentum*, voiture. — *Alpes* (*alp*, rocher), etc. — Citons encore parmi les mots français d'origine celtique : balai, bidet, bruyère, cruche, cormoran, dru, goëland, garotter, harnais, houle, pinson, pot, quai, ruche, truand, etc.

gine est incertaine ; plusieurs, sans doute, viennent du gaulois. Enfin, si l'on s'adresse au celtique moderne pour y retrouver, avec plus ou moins de probabilité, l'étymologie des mots français, on peut aller, comme M. de Chevalet, jusqu'à compter 231 mots empruntés par nous au celtique. Presque tous ces termes appartiennent à la langue populaire et désignent les objets les plus usuels, les plus bas, les plus nécessaires à la vie matérielle ; c'est l'élément roturier de la langue française[1]. Qu'on réduise à 20 mots le contingent celtique de notre vocabulaire, ou qu'on l'étende avec un peu de complaisance à 231, ce contingent est faible et les raisons de cette faiblesse paraîtront bientôt.

Une vingtaine d'inscriptions gauloises rassemblées par par M. de Belloguet sont les seuls indices que nous ayons de l'existence d'une déclinaison dans le celtique ancien. Ces inscriptions, quoique provenant de contrées fort différentes, portent dans leur extrême brièveté le caractère d'une langue commune. Il semble résulter de ces fragments de syntaxe[2] qu'il y avait dans le gaulois : 1° des nominatifs au singulier en *os*, dérivés du sanscrit ; 2° des nominatifs au féminin singulier en *a ;* 3° des génitifs singuliers en *i ;* 4° des datifs au singulier masculin en *u*, en *e*, et des datifs au singulier

1. *Origines de la langue française* (1850), t. I, p. 51.— Voir aussi la liste des noms cités par Ampère (*Hist. de la Formation de la langue française*, édition annotée et corrigée de 1871), p. 322-330. — Aug. Brachet, *Grammaire historique de la langue française* (2e édit., 1868). — *Dictionnaire étymologique* (1868), introduction, p. LX-LXX.

2. On sera peut-être curieux de lire quelques-unes de ces inscriptions. 1° Inscription trouvée à Autun : LICNOS CONTEXTOS IEURU AVALLONACU CANECOSEDLON. « Licnus Contextus a consacré à Avallonac (une divinité du pays) ce beau siége. » — 2° ICCAVOS OPPIANICNOS IEURU BRIGINDONI CANTALON. « Iccavus, fils d'Oppianus, a consacré à Brigindona un temple. » — 3° Inscription trouvée à Vaison (Gaule narbonnaise) : CEGOMAROC (le C employé pour S) OUILLONEOC TOOUTIOUC NAMAUCATIC IEURU BELECAMI COCIN NEMETON. « Segomaros, fils d'Ouilloneos, magistrat du peuple nîmois, a élevé ce temple à Belisama. » — 4° Inscription d'Alise : MARTIALIS DAMNOTALI IEURU UCUETE SOSIN CELICNON. ETIC GOBEDHI DUGHONTIO UCUETIN. IN ALISIA. « Martial, fils de Damnotalus, a consacré à Ucuetis cette chapelle. Et cet œuvre a plu à Ucuetis. A Alise. »

féminin en *i;* 5° des accusatifs au singulier masculin en *on*, en *in*, en *an;* 6° des nominatifs au masculin pluriel en *oi*, des accusatifs pluriel en *as;* 7° enfin, des datifs au féminin pluriel en *ebo*, *abo*. Voilà, comme dit Zeuss, les rares vestiges, actuellement recueillis, des flexions et des cas dans l'ancien gaulois : « *Casuum reliquiæ tenues priscæ celticæ linguæ*[1]. » Quant au celtique moderne, il possède un système complet de flexions (5 cas au singulier et au pluriel, 3 cas au duel) : mais, nous le répétons, on n'a pas le droit de conclure du moderne à l'ancien[2].

Rien d'étonnant que le gaulois ait eu des déclinaisons comme le grec, le latin et l'allemand, puisqu'il dérivait du sanscrit comme ces langues et appartenait à la même famille indo-européenne. Cette origine, cette parenté du gaulois, démontrée scientifiquement, ne fait plus doute : M. de Belloguet en signale une preuve bien curieuse. Si l'on jette un coup d'œil sur la carte du globe, dans l'espace compris entre l'Indus, le Gange et le Rhin, on est frappé de voir les

1. Les résultats de ces inscriptions concordent avec ceux que fournissent les plus anciennes inscriptions irlandaises, les *oghamiques* (*Ogma*, chez les Irlandais, inventeur de l'écriture). Zeuss s'exprime ainsi : « Ex reliquiis priscæ linguæ gallicæ quibuscum concordant formæ in inscriptionibus ogmicis cascæ hibernicæ linguæ hoc fere schema construi potest declinationis masculinæ :

Sing.	nomin.	*os.*	Pluriel	nomin.	*oi.*
	génit.	*i.*		génit.	(*on*).
	datif	*u.*		datif	(*abos*).
	accus.	*on.*		accus.	*ûs.*
	voc.	*e.*			

2. Zeuss, *Gr. celt.*, t. I, 208-220. — Voici, comme échantillon, quelques noms de nombre dans le breton moderne : 1, *on, ung.*—2, *dou, deu, dui* (féminin). — 3, *tri, teir* (féminin). — 4, *petuar, peteir* (féminin). — 5, *pimp.* — 6, *chwech.* — 7, *secht.* — 8, *oct, ocht.* — 9, *noi.* — 10, *dec.* — 30, *tregont.* — 100, *cant.* — 1,000, *mil, milioed.* (Zeuss, t. I, 322-330.) — Entre ces adjectifs numéraux et ceux du grec et du latin la ressemblance est frappante. Cette ressemblance peut s'expliquer, soit par l'origine sanscrite, soit par des emprunts faits au latin et au grec. Quelques-uns de ces noms existaient dans le gaulois : *petuar*, quatre (*petorrita*, chariot à quatre roues), *pimp*, cinq. — Dioscoride (IV, 42) cite une plante à cinq feuilles appelée en gaulois πεμπεδοῦλα (πέμπε, cinq, δοῦλα pour φῦλλον, feuille).

mêmes noms celtiques, à racine sanscrite, désigner en Asie, en Grèce et en Gaule, des fleuves, des montagnes, des peuples, des îles : ce sont des synonymes que le peuple gaulois, sorti du berceau oriental des peuples d'Occident, a semé sur sa route, comme des marques de son passage et comme des monuments de son point de départ. M. de Belloguet en a compté près d'une centaine[1]. Nous renvoyons à l'ouvrage de M. Pictet, *Affinité des langues celtiques avec le sanscrit*, ceux qu'intéressent ces études étymologiques ; l'identité de la plupart des radicaux est évidente, et quelques erreurs de détail, quelques rapprochements hasardés n'ôtent rien à la force de la démonstration générale. « Le fond des racines celtiques est en grande partie identique à celui des radicaux sanscrits. Le système de la composition et de la dérivation des mots est le même. Un grand nombre de composés celtiques ne trouvent leur explication que dans le sanscrit, ce qui prouve que leur formation est antérieure à la séparation de ces langues. Le système tout entier des formes grammaticales, quelques modifications que le temps lui ait fait subir, se rattache intimement au sanscrit et ne trouve que là la raison de ses anomalies. D'où il résulte avec évidence que les langues celtiques appartiennent à la grande famille indo-européenne dont elles forment le point extrême à l'Occident[2]. »

Si la langue des anciens Gaulois est peu connue, — et nous avons voulu n'apporter ici que des faits précis et des témoignages sûrs, — connaît-on mieux leurs mœurs, leur

1. *Gloss. gaulois*, p. 15-21.

2. P. 164. Voici quelques-unes des ressemblances signalées entre les radicaux sanscrits et celtiques :

1° *Yug* (joindre, sanscrit), en grec ζευγνύειν, en celtique moderne, *joch*.
2° *Gnâ* (savoir), γνῶναι, *gnoscere*, celtique *gnia* (science).
3° *Tchapala* (rapide), *caballus*, celtique, *capall* (cheval).
4° *Déva* (*dieu*, racine sanscrite *div*, lumière), Ζεύς, Δίος, *Deus*, celtique, *dia*, *dew*.
5° *Nakta* (nuit), νύξ, *nox*, celtique, *nochd*.
6° *G'an* (engendrer), γένος, *genus*, *gignere*, celtique, *gein*, *gean*, *geni*.
7° *Pâ* (boire), πίνειν, celtique *pôt*.

vie sociale, le développement de leurs arts primitifs, le degré de civilisation atteint par eux avant la conquête romaine? Il n'est pas sans intérêt de le savoir, pour juger de la résistance que l'idiome national a pu opposer à l'influence littéraire de Rome et de la Grèce.

§ II

De la civilisation des Gaulois avant Jules César.

Dans le siècle qui précède l'ère chrétienne, la Gaule, sans être civilisée, s'ouvre de toutes parts, vers le Midi surtout, à la civilisation grecque et romaine. Les Gaulois sont encore, si l'on veut, des barbares, mais ce sont des barbares ingénieux, avides de progrès, prompts à imiter ce qui leur paraît nouveau et supérieur[1]. Leur barbarie active, industrieuse, a dépouillé sa rudesse et sa pauvreté premières, il y entre du brillant et de la mollesse : César observe que cet amollissement les a rendus inférieurs, sur les champs de bataille, aux Germains, leurs voisins, qui sont alors les vrais barbares[2]. Non-seulement les Gaulois prennent exemple sur les colonies grecques du littoral de la Méditerranée, ou sur la province romaine, cette avant-garde de la conquête, qui a pénétré dans le pays un siècle avant César : mais leur esprit vif et curieux a ses inventions propres. De bonne heure, ils ont perfectionné l'agriculture, inventé les roues de la charrue, l'art de fumer les terres avec la marne et la chaux; leurs mines d'or et de cuivre, habilement exploitées, leur fournissent les éléments d'un luxe un peu grossier, mais éclatant. Ils ont des cuirasses peintes, des armes dorées et

8° *Tèg'* (protéger), *tegere*, *tectum*, celtique *teagair*, *teigh* (couverture).
9° *Pati* (époux), πόσις, *sponsus*, celtique, *posadh* (mariage).
10° *Lóta* (butin), celtique *lot*, rapide.

1. « Ut est summæ genus solertiæ atque ad omnia imitanda... aptissimum. » (César, l. VII, ch. XXII.)
2. L. VI, ch. XIV-XX. — L. I, ch. I.

ciselées, des ceinturons argentés, des chars plaqués d'argent, comme celui du roi des Arvernes, Bituitus; ils portent des anneaux et des bracelets d'or, des colliers d'or du poids de 1,600 grammes. Le *torques* d'or voté par la Gaule à Auguste pesait 64 livres. On a trouvé dans les *tumuli* gaulois des plaques d'or, sorte d'insignes, *decora*, que les guerriers attachaient à leur poitrine. Des routes nombreuses sillonnaient le pays ; des ponts de bois facilitaient le passage des fleuves ; le commerce, actif sur le Rhône dès le temps d'Annibal, s'était développé sur la Loire et sur tous les grands cours d'eau : « La Gaule est pleine de citoyens romains qui font le négoce, disait Cicéron; toutes les affaires des Gaulois se traitent avec les citoyens romains[1]. » Il y avait des entrepôts à Châlons, à Mâcon, un port célèbre à Genabum, un autre à Corbilo sur l'Océan, où venaient les Carthaginois ; César parle avec estime de la marine des Vénètes. Les Gaulois exportaient du corail, des salaisons, des étoffes à carreaux, des tapis brodés, certaines nuances de pourpre et d'écarlate qui ne se trouvaient que chez eux; les sayes et les mantelets d'Arras, les *bardocuculli* de Langres et de Saintes (manteaux à capuchon) avaient de la réputation : ils inventèrent aussi une espèce de savon, pour teindre en rouge la chevelure, et un arôme, que Pline appelle *valeriana celtica*, pour donner du bouquet aux vins. Ils pratiquaient l'embaumement des corps par la résine de cèdre, et ce qui n'est pas une moindre marque de goûts raffinés, ils fumaient la pipe[2] !

1. *Pro Fonteio,* IV : « Audacter hoc dico, judices, non temere confirmo. Referta Gallia negotiatorum est, plena civium romanorum : nemo Gallorum sine cive romano quidquam negotii gerit; nummus in Gallia nullus sine civium romanorum tabulis commovetur. »

2. Du moins on a trouvé dans les *tumuli* des tuyaux d'argile avec un entonnoir recourbé qui ressemblent fort à des pipes et paraissent en avoir fait l'office. — Tous ces détails et ceux qui suivent sont extraits d'un autre livre de M. de Belloguet, *Civilisation des Gaulois* (1868), ouvrage un peu confus, mais très-savant, où se trouvent réunis tous les textes des anciens sur les Gaulois. Il existe un autre volume du même auteur, *Ethnogénie gauloise,* dont les résultats sont moins certains; c'est la partie faible et contestable de son œuvre.

Malgré la barbarie des sacrifices humains, leurs institutions religieuses et leurs coutumes poétiques ne démentent pas ces indices d'une civilisation naissante. Le sacerdoce gaulois, solidement constitué, formait trois classes : les Druides, les Eubages et les Bardes. Les Druides, seuls et suprêmes interprètes de la religion et des lois, grands-prêtres, théologiens, sacrificateurs, maîtres de la science augurale, conseillers des rois, juges au criminel et parfois grands-électeurs en politique, exerçaient sur l'esprit du peuple un empire absolu : leur religion, comme celle des races aryennes, était, au fond, monothéiste ; ils enseignaient l'immortalité de l'âme, la vie future, l'éternité du monde. L'enseignement druidique, où les matières se disposaient en *triades*, c'est-à-dire trois par trois, comme chez les anciens Perses, était en vers ; de nombreux disciples, attirés par l'exemption du service militaire et des charges publiques, venaient le recueillir ; quelques-uns s'y appliquaient pendant vingt ans [1]. Les Eubages aidaient les Druides dans les soins matériels du culte et distribuaient les notions pratiques et positives de la science : ils étaient devins, médecins, physiciens, géomètres, astronomes et magiciens [2]. La troisième classe comprenait les Bardes, poëtes publics, dont les chants, accompagnés d'une sorte de lyre, la Hrotte, prenaient tour à tour l'accent religieux, guerrier ou satirique ; ils enseignaient le devoir, célébraient les gens de cœur, déshonoraient les lâches ; par là ils dirigeaient l'opinion, et leurs poésies, en conservant le souvenir des faits éclatants, tenaient lieu d'histoire nationale [3]. Vers des Bardes, enseignement des Druides, tout a

1. César, l. VI, ch. XIV.
2. Voir Belloguet et les autorités qu'il cite, César, Pline, Diodore, Pomponius Méla, Ammien-Marcellin, Dion Chrysostome.
3. Tite Live nous parle des guerriers gaulois qui marchent au combat en chantant les vers des bardes nationaux : « *Disciplina sua cantabundi.* » L. VIII, ch. VII. (V. le combat de Manlius Torquatus contre un Gaulois.) — Lucain dit que leurs chants donnent la gloire :

Vos quoque, qui fortes animas belloque peremptas
Laudibus in longum, Vates, dimittitis ævum,
Plurima securi fudistis carmina, Bardi. (L. I, 442.)

péri avec les générations qui les gardaient dans leur mémoire ; car rien ne s'écrivait, les Gaulois n'avaient pas même d'alphabet qui leur fût propre [1] ; ils se servaient, dans leurs affaires, dans leurs relations privées ou publiques, de caractères et de chiffres grecs, de monnaies grecques ou romaines, ce qui ne prouve pas, d'ailleurs, qu'ils aient su le grec, puisque César, pour mieux leur cacher ses desseins, écrit en grec à ses lieutenants [2]. Pouvons-nous aujourd'hui nous faire quelque idée de la poésie des Bardes d'après les chants bretons que plusieurs celtistes ou celtomanes ont publiés ? Ces tirades mystiques, ces chants de guerre, nous peuvent-ils figurer la poésie sacrée ou patriotique des Gaulois ? En aucune façon. On est libre, sans doute, de penser qu'un écho des anciens chants, recueilli en Angleterre surtout, où César place le sanctuaire religieux et poétique de l'ancienne Gaule, s'est conservé dans ces poésies d'une date assez moderne

— Outre ces poëtes nationaux, il y avait une classe inférieure de Bardes qui s'attachaient aux princes, aux riches, et faisaient le métier de flatteurs à gages et de parasites. Celle-là survécut à la ruine du bardisme national. — On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de l'abbé de la Rue (*Essai historique sur les Bardes et les Jongleurs*, Caen, 1834). On y trouvera les témoignages de l'antiquité sur l'ancien bardisme; ce livre d'ailleurs est d'une critique trop peu sévère. — V. aussi Ampère, *Hist. littér. de la France*, t. I, 49-81.

1. Selon Zeuss, avant d'emprunter aux Grecs et plus tard aux Romains leur alphabet, les Gaulois s'étaient servis, comme la plupart des peuples primitifs, de caractères runiques, sortes de symboles et d'hiéroglyphes tirés du règne végétal. Il s'en est conservé un souvenir et des débris dans l'ancien irlandais : on y distingue et on y oppose l'un à l'autre l'*alphabet des Bardes* et l'*alphabet des moines* ou des Romains. « Ante litteras has a romanis traditas celticis quoque populis suam fuisse scripturam testari videtur nomen *Ogmii* gallorum Dei, qui sermonis præses perhibetur, etiamnunc servatum apud Hibernos, quibus *Ogma* scripturæ inventor est.... *Apud Cambros quoque circumferuntur vetustæ litterarum formæ, similes runis scandicis et aptæ ad incidendum in lignum vel lapidem*, ut alphabetum Nemnivi, vel quæ dicuntur *Coelbrenn y beird*, alphabetum Bardorum, cui opponitur *Coelbrenn y menaich*, alphabetum monachorum, vel Romanum. Figuras arbusculis vel arborum et fruticum ramulis similes, quales sunt runæ scandicæ, etiam a bardis hibernicis usurpatas fuisse inde colligi potest. » (T. I, p. 1-2.) — Le poëte Fortunat (VIe siècle) fait allusion à ces caractères runiques :

Barbara fraxineis pingatur runa tabellis. (L. VII, carm. 18.)

2. *Comment.*, l. V, ch. XLVIII.

(car elles sont moins anciennes qu'on ne l'a prétendu), mais c'est affaire de sentiment et d'imagination ; de telles conjectures ne sauraient prendre, à aucun degré, un caractère affirmatif[1]. La même remarque s'applique à l'organisation du nouveau bardisme qui est du xe siècle : il est possible que certaines traditions du bardisme ancien, encore vivantes en Armorique ou en Cambrie, aient passé dans les lois d'Hoël, roi de Galles ; mais un trop long intervalle, trop de changements accomplis séparent l'ancien bardisme de ce bardisme nouveau, et nous imposent sur toutes ces questions d'affinité et d'analogies une réserve absolue[2].

L'ébauche de civilisation gauloise que nous avons décrite présentait bien des lacunes. Ce peuple, déjà capable d'invention, restait sur quelques points fort arriéré : il n'avait aucun monument d'art, nulle notion d'architecture ou de sculpture; quatre-vingts ans après la conquête romaine, il habitait encore des huttes circulaires, faites de boue, de planches et de claies d'osier, avec des toits pointus couverts de chaume; les maisons riches étaient revêtues d'un enduit ou stuc à l'intérieur, *pura ac splendente humo*, dit Pline. Quelques tables basses, des lits de paille ou de peaux de bêtes, des bottes de feuillage, des poteries grossières, des tapis de laine chez les princes, voilà pour l'ameublement. Nous connaissons par César leur indiscipline à la guerre, leur ignorance de la tactique et du génie militaire, les remparts de terre et de bois qui entouraient leurs *oppida* et le peu de solidité de leurs *castella :* quant aux défauts du caractère gaulois et de la politique gauloise, on peut en lire partout la satire chez les auteurs anciens. Qui ne s'est plu à nous peindre ces guerriers fanfarons, insouciants, beaux parleurs et si

1. Voir, dans les *Chants populaires de la Bretagne* publiés par M. de la Villemarqué, la *Prédiction de Gwenchlan* et la pièce des *Triades chrétiennes.* (T. I, p. 30, 35, 76.)

2. Tout en gardant cette réserve on lira avec intérêt sur le nouveau bardisme la préface de M. de la Villemarqué, p. 1-22, et le t. I de l'abbé de la Rue.

souvent dupes, leur *furia* irrésistible, si prompte à se tourner en panique ?[1] C'était donc, à tout prendre, en dépit de certaines apparences et de quelques heureux instincts trop vantés par nos érudits modernes, un peuple faible, incohérent, sans culture sérieuse et sans maturité, parlant un idiome que Julien comparait aux croassements des corbeaux, peuple, en un mot, très-inférieur aux Grecs et aux Romains, et, par le contraste de la supériorité d'autrui, sentant sa faiblesse[2].

Rien de plus inégal, d'ailleurs, que l'état de la Gaule. Tandis que le nord, fermé au commerce, demeurait rude et sauvage, il y avait dans le midi des villes et des races qui, cinquante ans avant César, avaient si bien pris les mœurs et le langage des Grecs ou des Romains, que leur caractère originel en était effacé : Justin et Strabon citent plusieurs de ces métamorphoses[3]. Quelques mots grecs semblent nous être venus de ce côté et dater de ces temps lointains dans l'usage du peuple. En général, on distingue deux invasions du grec dans le français : la première, la principale s'est accomplie du Ier au Ve siècle, sous la forme et par l'intermédiaire du latin ; elle a grossi le contingent des expressions latines qui ont formé le français primitif ; la seconde, beaucoup plus récente et postérieure à la formation du français, nous a donné, à partir du XIIIe siècle, une foule de mots politiques, littéraires ou scientifiques tirés directement du grec. Elle a servi, non point à constituer, mais à développer le fonds primitif

1. M. de Belloguet a réuni sur ce point comme sur le reste tous les textes des anciens dans sa *Civilisation gauloise*. Nous y renvoyons le lecteur.

2. Les anciens font souvent allusion aux sons rauques du gaulois : « Barbaro atque immani terrore verborum. » (Cicéron, *Pro Fonteio*, 14.) — « Quorum nomina nostro ore concipi nequeunt. » (Pomponius Méla, III, 1, contemporain de Tibère et de Claude.) — « Scoti cum latratoribus linguis. » (Isidore de Séville, *Orig.*, IX, 23, VIIe siècle.)

3. Justin, l. XLIII, ch. IV. — Voici ce que Strabon dit des Cavares, non loin de Narbonne : « Ce ne sont plus des barbares, ils ont pris par un complet changement le type romain ; langue, mœurs, institutions, ils tiennent tout de Rome : « Οὐδὲ βαρβάρους ἔτι ὄντας, ἀλλὰ μετακειμένους τὸ πλέον εἰς τὸν τῶν Ῥωμαίων τύπον, καὶ τῇ γλώττῃ, καὶ τοῖς βίοις, καὶ τῇ πολιτείᾳ. » (L. IV.)

de la langue. En dehors de cette double provenance, avant la domination romaine, le grec des colonies du littoral, propagé par le commerce, avait fourni un certain nombre d'expressions au langage du peuple : quelques-unes y sont restées, à côté du latin et du grec latinisé qui survint plus tard ; elles passèrent ensuite dans le provençal et ses dialectes, et quelques-unes sont arrivées jusqu'à la langue d'oïl. Diez en a dressé une liste aussi épurée que possible [1]. A cette liste, on a tenté d'ajouter quelques mots venus de l'aquitain ou de l'ibère, mais presque toutes les étymologies citées sont fausses ou douteuses : il faut donc renoncer — si ce n'est, toutefois, pour quelques noms de lieux — à cette partie de nos origines linguistiques [2].

Voilà ce que la science a rassemblé de faits certains et de probabilités solides sur les éléments les plus anciens du français; ce sont de beaucoup les plus pauvres. Indiquons maintenant la veine la plus riche et la vraie source, c'est-à-dire le latin.

1. Diez compte quatre-vingts mots grecs environ, en y comprenant ceux de l'époque des croisades, qui sont entrés directement, sans l'intermédiaire du latin, dans l'ensemble des langues romanes (espagnol, italien, provençal et français). La part du français est de vingt-quatre. Ce sont, par exemple : *aise*, de αἴσιος; *ballade*, de βαλλίζειν, sauter; *bâton*, de βαστάζειν, porter; *bocal*, de βαυκάλιον; *bourse*, de βύρσα, cuir; *dromon*, de δρόμων, coureur; *migraine*, de ἡμικρανία; *chère* (visage), de κάρα, tête; *colle*, de κόλλα; *golfe*, de κόλπος (italien, *golfo*); *mangoneau*, de μάγγανον, fronde; *moustache*, de μύσταξ, barbe de la lèvre; *moquer*, de μωκᾶν, railler; *osier*, de οἰσός; *oseille*, de ὀξάλιος, aigrelet; *poêle* (dais), de πέταλον, sommet; *somme* (bête de somme), de σάγμα, fardeau; *serin*, de σείρην; *saper*, de σκάπτειν; *dragées*, de τραγήματα, dessert; *étouffant*, de τῦφος; *fanal*, *phare*, de φανός, φάρος; *caler* (les voiles), de χαλᾶν, larguer; *goret* (porc), de χοῖρος. (Diez, Introd. à la *Gramm. des langues romanes*, p. 68-75.) — V. aussi Brachet, *Dictionn. étymologique*, p. 42.

2. M. de Chevalet citait, après Ampère et Fauriel, comme dérivés de l'ancien ibère : *bis* (noir), *savate* (zapata), *truffer* (tromper), *graal* (vase), *gourd* (lourd), *ennui* (ennoch), *vague* (baga), etc. — La plus certaine de ces étymologies est *gourd* qu'Aulu-Gelle cite comme un mot ibérien, *gurdus*. — Mais ce mot avait pris une désinence latine et il a passé avec les mots latins dans les langues romanes. (Chev., t. I, p. 4-5.) — Sur les noms de lieux, dans le Midi, qui paraissent venir de l'aquitain, voir Ampère (*Formation de la langue française*, p. 321).

CHAPITRE II.

LA DOMINATION ROMAINE ET L'INVASION GERMANIQUE. — LE LATIN ET LE TUDESQUE DANS LES GAULES.

Établissement de la civilisation et de la littérature latines dans les Gaules, du Ier au Ve siècle. — Transformation du peuple gaulois en société gallo-romaine. — Les lettres chrétiennes et les écoles païennes. — Progrès du latin ; résistance opposée par le celtique. — Prédominance du latin vulgaire ou bas latin. — Etat linguistique des Gaules à la fin du IVe siècle. — Invasions du Ve siècle — Les deux Germanies : l'une barbare, l'autre à demi policée. — Respect des envahisseurs pour la société gallo-romaine. — Influence des idiomes tudesques sur la langue des vaincus. — Résumé des changements accomplis pendant les six premiers siècles de l'ère chrétienne.

Lorsque deux peuples se mêlent et se pénètrent par la guerre, quel que soit le vaincu, c'est toujours la force civilisatrice qui l'emporte, et qui s'impose au plus barbare : une conquête nouvelle commence et souvent s'accomplit à l'opposé de la première. Rome, victorieuse de la Grèce, avait été conquise par le génie grec, comme elle le reconnut elle-même d'assez bonne grâce ; le latin, malgré son autorité de langue officielle [1], échoua et recula dans tous les pays où l'on parlait grec. En Gaule, la situation était bien différente : toutes les supériorités, réunies du côté des Romains, venaient rehausser et soutenir la victoire de leurs armes. La Gaule, domptée mais frémissante, finit par le comprendre et se résigna ; un apaisement général succéda

1. « Decreta a prætoribus latine interponi debent. » (*Digest.*, libr. XLII. t. I, l. XLVIII.)

aux tentatives de révolte qui, pendant le Ier siècle, l'avaient agitée. Quand Sacrovir, Florus, Civilis, Sabinus eurent succombé, les chefs du pays, rassemblés à Reims, confessèrent leur impuissance[1] ; on se soumit dès lors par conviction, on se livra sans résistance à l'action concertée de ces influences étrangères, qui eurent pour résultat de transformer le peuple gaulois en nation gallo-romaine.

Il est curieux de voir avec quelle largeur de moyens ce dessein se poursuit, et comme ces vastes ressources de la puissance romaine, appliquées avec méthode, avec vigueur pendant des siècles entiers, concourent à opérer, par degrés, mais sûrement, ce travail d'assimilation, et, selon le mot de M. Villemain, cette transmutation du peuple vaincu. D'une part, on multiplie les mesures politiques : villes fondées, noms et souvenirs du pays changés ou abolis, capitales déplacées, rebelles proscrits et massacrés ; partout l'œuvre violente du maître marquant son empreinte sur le sol et façonnant les générations à l'obéissance héréditaire. D'autre part, on fait briller les prestiges et les séductions ; on prodigue les améliorations matérielles, on promet la sécurité, la vie heureuse, en échange de l'indépendance : cirques, thermes, théâtres, écoles, concours poétiques, fêtes populaires, voies ouvertes au commerce, monuments élevés dans les villes, honneurs accordés aux habitants, rien n'est épargné pour attirer, pour éblouir. Impitoyable envers les récalcitrants, le pouvoir comble de générosités habiles ceux qui se soumettent. Tibère extermine les Druides, les Eubages et les Bardes[2] ; Claude poursuit dans l'île de Mona les survivants du premier massacre ; ce même Claude, né à Lyon, nourri dans les Gaules, accorde à toutes les villes gauloises *le droit de cité*, ce qui fait des Gaulois autant de citoyens romains, à condition de parler latin[3]. Aussi Céréalis, sous

1. Tacite, *Hist.*, liv. IV, ch. LXIX.
2. « Druidas sustulit Tiberius et hoc genus vatum medicorumque.» (Pline, l. XXX, ch. IV.)
3. Claude destitua de ses fonctions de juge et de son titre de citoyen ro-

Vespasien, pouvait-il dire aux Trévires et aux Lingons : « De quoi vous plaignez-vous ? Vous êtes nos égaux. Vous gouvernez, comme nous, l'empire, vous commandez ses légions [1]. » Tout poussait donc les vaincus à se jeter dans les bras que Rome leur ouvrait : la nécessité, l'ambition, les affaires comme les plaisirs, le service militaire et les charges publiques, ajoutons le goût de la nouveauté, le culte de la force, — ce défaut si gaulois, — l'instinct imitateur signalé par César, certaines affinités de race et de langage, que nous avons indiquées. Suivant l'exemple donné depuis longtemps par le Midi, ils adoptèrent la langue du vainqueur, avec ses lois, sa religion, ses mœurs, sa littérature, ses dignités, ses titres et ses richesses. D'ailleurs, que restait-il de l'ancien peuple gaulois à la fin du premier siècle? Décimé sur les champs de bataille, vendu à l'encan sur les marchés d'esclaves [2], décapité dans ses chefs religieux et politiques, ayant perdu ses traditions, sa poésie, ses dieux, le sentiment et jusqu'au souvenir de son ancienne liberté, ce n'était plus un peuple, mais une foule ignorante, sans passé et sans histoire, prenant modèle sur une aristocratie séduite et sur des parvenus serviles. Un siècle après César, la jeunesse ne savait plus rien de son pays : Rome avait arraché du cœur et de la mémoire des Gaulois les racines vivantes du patriotisme ; elle y avait fait le vide avant d'y mettre une âme romaine.

Le deuxième siècle, tranquille et prospère entre tous, vit cette politique fleurir et porter ses fruits. La Gaule se couvre de monuments et d'écoles. C'est le moment où s'élèvent les

main un Grec qui avait négligé d'apprendre le latin. Un juge lycien subit la même disgrâce pour la même cause : « Splendidum virum, Græciæque provinciæ principem, *verum latini sermonis ignarum*, non modo albo judicum erasit, sed etiam in peregrinitatem redegit. » (Suétone, *Claude*, ch. XVI, 5. — V. aussi Dion Cassius, *Hist.*, l. XL, ch. XVII.)

1. « Cetera in communi sita sunt. Ipsi plerumque legionibus nostris præsidetis; ipsi has aliasque provincias regitis : nihil separatum, clausumve. » (Tacite, *Hist.*, l. IV, ch. LXXIII-LXXIV.)

2. César seul avait vendu un million de Gaulois.

arènes de Nîmes, le pont du Gard, l'arc de triomphe d'Orange. Depuis longtemps les écoles gréco-romaines du Midi étaient célèbres; elles avaient produit des poëtes, des historiens, des professeurs renommés. De là étaient sortis le grammairien Gniphon, maître de Cicéron et de César, Valère-Caton, surnommé la *sirène latine*, le fameux comédien Roscius, Varron d'Atace, traducteur d'Apollonius de Rhodes, Cornélius Gallus, chanté par Virgile, l'historien Trogue-Pompée, abrégé et remplacé par Justin [1]. Bientôt cette culture littéraire, grâce aux empereurs dont elle servait les vues, s'étendit sur tout le pays : les rhéteurs, les grammairiens grecs et latins affluèrent à Lyon, à Bordeaux, à Autun; Trèves, Reims, Besançon et tous les centres importants eurent leurs écoles; un système complet d'instruction publique, réglé par le fisc impérial ou par le trésor des villes, se développa et s'établit [2]. La Grande-Bretagne elle-même, si longtemps farouche, envoyait ses enfants apprendre en Gaule l'éloquence latine, et faisait provision de rhéteurs et d'avocats [3]. Au IIIe siècle, quand l'insurrection des trente tyrans, ou la révolte des Bagaudes, ou les ravages plus fréquents des barbares forcèrent les empereurs à résider sur la frontière, le nord de la Gaule devint un poste de premier ordre et comme un nouveau siége de

1. Pour de plus amples détails, consulter les premiers volumes de l'histoire littéraire des bénédictins, ou le tome Ier d'Ampère (*Histoire littéraire de la France*, p. 151-157). — Voir aussi sur les écoles de la Gaule, Ozanam, *Civilisation au Ve siècle* (1862), t. I, p. 210-250.

2. Le rhéteur Eumène, chef des écoles d'Autun, « la Rome celtique, » avait 26,250 livres d'appointements. — En général, dans les villes métropoles un rhéteur recevait du fisc 24 annones, c'est-à-dire vingt-quatre fois la paie d'un soldat (*annona*); le grammairien recevait 12 annones. — A Trèves, ville impériale, on donnait 30 annones au rhéteur, 20 au grammairien latin, 12 au grammairien grec. (Ampère, *Hist. litt.*, t. I, p. 193-270.) Les ouvrages du poëte Ausone sont pleins de renseignements sur la vie littéraire de ce temps-là. — Fronton, sous Marc-Aurèle, appelle Reims une « Athènes gauloise. »

3. « Ut qui modo linguam romanam abnuebant, eloquentiam concupiscerent. » (Tacite, *Agricola*, XXI.) — Juvénal :

Gallia causidicos docuit facunda Britannos,
De conducendo loquitur jam rhetore Thule.

l'empire armé et menacé; l'administration romaine y concentra toutes les ressources de sa puissance.

Ce redoublement d'activité, ce mouvement de la cour, des légions et des fonctionnaires publics communiquèrent une vie nouvelle aux études, et c'est alors que les écoles du nord, accrues et multipliées, jetèrent leur plus grand éclat. Le même temps vit éclore l'éloquence des douze panégyristes [1], où nous pouvons observer les caractères distinctifs de cette littérature artificielle, pleine d'emphase provinciale et de mauvais goût, qui singeait lourdement la littérature latine comme les écrivains d'Alexandrie avaient imité et contrefait la poésie grecque. Ni les beaux esprits, ni les poëtes élégants et maniérés, ni les orateurs diserts et subtils n'étaient rares en Gaule pendant ces quatre siècles; l'histoire a, dans la foule, recueilli quelques noms : c'est, par exemple, Domitius Afer, le maître de Quintilien; Marcus Aper, qui figure dans le *Dialogue sur la corruption de l'éloquence* attribué à Tacite; le sophiste Favorinus, qui enseigna la rhétorique à Aulu-Gelle; l'orateur Fronton, qui eut Marc-Aurèle pour élève. Citons après eux, le rhéteur Titien de Lyon, habile faiseur de pastiches, les panégyristes Eumène, Nazaire, et Pacatus, le spirituel Ausone, précepteur de Gratien, Rutilius Numantianus, cet ennemi acharné des chrétiens, que M. Ampère appelle « un voltigeur du paganisme. » Ce qui manque à ces lettrés ingénieux, c'est l'élévation de la pensée, le sérieux du fond et la simplicité de la forme : leurs œuvres ont cependant pour nous un intérêt particulier, car elles nous offrent un reflet de cette civi-

1. Sur ces douze panégyriques, dix ont pour auteur un gallo-romain. Les deux premiers prononcés en 292 à Trèves devant Maximien, en l'honneur de Dioclétien, sont anonymes; le troisième fut composé à Autun en 296 par Eumène et prononcé devant Constance Chlore; le quatrième, composé aussi à Autun, est anonyme; le cinquième est de 307; il fut prononcé à Trèves à l'occasion du mariage de Constantin avec la fille de Maximien; le sixième et le septième ont été composés aussi à Trèves; le huitième est de 313, après la défaite de Maxence; le neuvième fut prononcé en 321 à Arles par Nazaire devant Constantin. Pacatus fit en 391 le panégyrique de Théodose, en demandant grâce pour la dureté du latin gaulois : « *Rudem hunc et in cultum transalpini sermonis horrorem.* » (V. le recueil des *Panegyrici veteres.*)

lisation brillante et corrompue que Rome avait propagée dans les Gaules; la vie insouciante et raffinée des contemporains, à la veille des invasions germaniques, vient s'y peindre en traits fidèles, en nuances délicates [1]. Mais ce n'est encore là qu'un seul aspect des choses. La littérature chrétienne, bien autrement vigoureuse et efficace, paraît, elle aussi, sous forme latine au IVe siècle; elle se développe en regard de la littérature païenne, en contraste avec elle. Fondée par saint Pothin et saint Irénée, l'Église des Gaules pendant un siècle et demi n'avait produit que des missionnaires et des martyrs; le talent vient à elle, avec le nombre et la puissance. Lactance en 317 compose à Trèves ses *Institutions divines;* saint Paulin est le disciple et l'ami d'Ausone; Sulpice Sévère, biographe de saint Martin, crée la légende sacrée. Les aptitudes les plus diverses concourent au triomphe de l'esprit nouveau. L'Église a des fondateurs d'ordres, comme saint Martin et Cassien; elle a des théologiens, des prédicateurs, des polémistes, comme saint Hilaire de Poitiers, saint Prosper d'Aquitaine, Eusèbe d'Emèse, saint Vincent de Lérins. Les uns combattent l'arianisme, les autres défendent la Grâce contre les semi-pélagiens; tous par leurs travaux, leurs sermons, leurs lettres, par la parole et par l'action, consolident, organisent l'empire de la foi orthodoxe. La science, l'ardeur, l'autorité, abondaient dans l'Église à la veille des invasions : elle était prête à recevoir les barbares [2].

Sans insister sur les détails de cet ensemble, nous avons voulu en retracer ici le tableau, pour faire bien comprendre à quel travail de transformation la Gaule fut soumise pendant quatre siècles. Tirons maintenant les conséquences des faits; voyons ce qu'étaient devenus, au milieu de ces profonds changements, les anciens idiomes du pays.

1. Voir notamment le poëme *de la Moselle*, par Ausone; l'*Ordo urbium nobilium*, du même; l'*Itinerarium de Rutilius Numantianus*. Ausone, né en 310, professa trente ans la rhétorique à Bordeaux. Il mourut en 394. Rutilius, né à Poitiers, fut préfet de Rome en 413.

2. Ampère, *Hist. littéraire*, t. II, 39-77.

§ I

Les progrès du latin ; résistance opposée par le celtique. — Prédominance du latin vulgaire ou bas latin.

Que le latin soit devenu promptement la langue préférée de l'aristocratie gauloise, des riches, des fonctionnaires publics, des marchands, de tous ceux qui adoptaient les mœurs nouvelles et suivaient le mouvement, on ne saurait le contester : le nombre de ceux-là était grand et alla croissant. Tacite nous montre avec quelle facilité le goût de la civilisation gagnait les plus récalcitrants, même dans la Grande-Bretagne, et comme les barbares s'empressaient de dépouiller le vieil homme : il était de bon ton de paraître romain, de s'habiller à la romaine et de parler latin [1]. Si les Bretons, au temps de Galgacus, s'adoucissaient si vite, que penser des Gaulois, façonnés depuis un siècle à l'imitation ? Aussi Martial se vante-t-il d'être lu par tout le monde à Vienne ; Pline le jeune s'applaudit de voir ses ouvrages répandus en Gaule [2]. Mais, sur ce point, la démonstration est faite : il est bien clair que ces écoles et cette littérature, dont nous avons vu la célébrité, supposent un vaste public d'élèves et de lecteurs. La question est de savoir jusqu'à quel

1. « Hortari privatim (cœpit Agricola), adjuvare publice ut templa, fora, domos exstruerent, laudando promptos et castigando segnes... Jam vero principum filios liberalibus artibus erudire... Inde etiam habitus nostri honor et frequens toga : paulatimque discessum ad delinimenta vitiorum, porticus et balnea et conviviorum elegantiam : idque apud imperitos humanitas vocabatur, quum pars servitutis esset. » (*Vie d'Agricola,* XXI.)

2. Fertur habere meos, si vera est fama, libellos
Inter delicias pulchra Vienna suas :
Me legit omnis ibi senior, juvenisque, puerque,
Et coram tetrico casta puella viro. (Liv. VII, épigr. 88.)

— Pline, l. IX, épît. 2. — Tacite, à la même époque, nous montre les journaux de Rome répandus dans les provinces et lus avidement : « Diurna populi romani per provincias, per exercitus curatius leguntur.... » (*Ann.*, XVI, 22.)

point l'usage du latin a pénétré et s'est accrédité non seulement dans les hautes classes aisément converties, mais dans la masse du peuple, chez cette foule d'ignorants et d'illettrés, attachés à la glèbe ; comment le gaulois a pu être vaincu, chassé, et, peu s'en faut, exterminé dans les plus intimes profondeurs de la vieille Gaule.

Un changement aussi radical ne se fit pas en un jour ; il s'accomplit lentement, sous l'action continue de causes diverses et très-puissantes : selon toute apparence, le plein effet de ce travail de fusion et d'assimilation poursuivi par la politique romaine ne fut obtenu que très-tard, au IVe siècle, peu de temps avant les invasions qui devaient renverser l'empire en respectant son œuvre. On démêle sans trop de peine les causes qui ont produit ce résultat. Il y eut, d'abord, le besoin de vivre, la nécessité des relations et des affaires. Comme dit M. Villemain, « la loi parlait latin, la guerre parlait latin ; pour traiter avec le vainqueur, pour lui demander grâce, pour obtenir la remise de l'impôt, toujours il fallait la langue latine [1]. » Ajoutons : le latin était la langue des étrangers et du commerce. Le moyen de subsister, sans savoir le latin, dans une société où toutes les sortes d'esprit, depuis le génie du poëte jusqu'à l'esprit des affaires, se produisaient en latin ? Il y eut aussi l'ambition, toujours populaire en ce pays, d'imiter les hautes classes, de suivre la mode et le progrès ; il y eut le désir de profiter des avantages qu'assurait le *droit de cité*, surtout lorsqu'un édit d'Antonin le Pieux, vers l'an 180, accorda ce droit à tous les hommes libres de l'empire [2]. N'oublions pas que l'extermination des bardes et des druides avait porté un coup mortel au celtique. Dans cette ruine d'une religion et d'une science qui ne laissaient aucun monument écrit, les mots périrent

1. *Hist. littér. du moyen âge*, p. 6-9. — Un édit de Tibère ordonnait aux soldats des légions de se servir uniquement de la langue latine. (Suétone, *Tib.*, ch. LXXI.)

2. « In orbe romano qui sunt, ex constitutione imperatoris Antonini cives romani effecti sunt. » (Ulpien, L. XXII, *ad edictum*. — Digeste, L. I, t. V, l. 17.)

avec les choses nobles et sacrées qu'ils exprimaient ; toute une partie de l'idiome ancien, la plus forte et la plus riche, supprimée avec les générations proscrites, tomba et ne refleurit plus. Comment cet idiome mutilé et décapité, réduit aux expressions de l'usage vulgaire, aurait-il pu lutter victorieusement contre tous les genres de supériorité qui recommandaient la langue latine? Le christianisme acheva la victoire du latin. Il le fit descendre et pénétrer à des profondeurs où la politique n'atteignait pas; il le consacra par les enseignements dont il nourrissait les âmes : le celtique, refuge des superstitions extrêmes, subit, pour surcroît de disgrâce, la défaveur de l'Église.

Alors fut rempli le dessein civilisateur de Rome, dessein proclamé et célébré par Pline l'ancien, quand il n'était encore qu'une idée magnifique, et par saint Augustin, lorsqu'il fut devenu une réalité : le monde entier ne formait plus qu'une patrie, tous les peuples s'étaient mêlés et fondus en un seul, leurs idiomes barbares et discordants avaient disparu dans l'unité de la langue maîtresse; l'humanité, du moins en Occident, parlait latin[1]. Le succès de Rome, en effet, avait été le même en Espagne, en Afrique, en Illyrie, sur tous les points soumis et civilisés de la Germanie; dans toutes ces contrées le latin avait vaincu et remplacé les idiomes nationaux. Saint Augustin parlait en latin au peuple d'Hippone, et les descendants des Carthaginois comprenaient si peu la langue punique que le prédicateur, voulant citer un ancien proverbe du pays, était obligé de le traduire[2].

1. « Electa est Italia ut sparsa congregaret imperia ritusque molliret, et tot populorum discordes ferasque linguas sermonis commercio contraheret ad colloquia, et humanitatem homini daret, breviterque una cunctarum gentium in toto orbe patria fieret. » (Pline, L. III, ch. v.) — « Imperiosa nimirum civitas non solum jugum, verum etiam linguam suam domitis gentibus imponere voluit. » (S. August., *De civitate Dei*, L. XIX, ch. VII.)

2. « Proverbium notum est punicum quod quidem latine vobis dicam, quia punice non omnes nostis; punicum autem proverbium est antiquum : *nummum quærit pestilentia, duos illi da et ducat se.* » (Serm. 168, *De verbis apost.*)

Pour exprimer cet état nouveau du monde, cette assimilation des races dans une patrie gigantesque qui avait englouti, comme dit Bossuet, toutes les patries antiques et les nationalités distinctes, un nouveau mot fut créé : on le voit apparaître à la fin du IVe siècle, marquant par sa date l'époque où la fusion est faite. C'est le néologisme *Romania*, synonyme populaire d'*imperium romanum*, ou d'*orbis romanus*, formé comme les mots du même genre, *Græcia*, *Gallia*, *Britannia*, etc., et désignant l'ensemble de la civilisation latine. On appelle *Romanie* tout le pays conquis et civilisé par Rome ; le *vir romanus*, *le romain*, c'est l'habitant d'une partie quelconque de l'empire, vivant de la vie romaine, et parlant latin [1]. Il n'y a plus que deux grandes divisions dans la géographie politique du monde : la *romanie* et la *barbarie*, *romania* et *barbaria*, le monde soumis à l'unité romaine, le monde flottant et remuant des barbares [2]. Partout on rencontre, dans les écrivains du temps, historiens ou poëtes, le commentaire de ce mot nouveau et la preuve du fait qu'il exprime : « A quoi bon rechercher, dit saint Augustin, ce qu'étaient autrefois les peuples que Rome gouverne aujourd'hui, puisqu'ils sont tous devenus romains et sont tous appelés romains [3] ? » « C'est Dieu lui-même, dit

1. Voir le savant recueil fondé en 1872 par MM. Paul Meyer et Gaston Pâris sous ce même titre : *Romania* (nº de janvier 1872, article de M. G. Pâris). Ce recueil, consacré à l'étude des langues et des littératures romanes, paraît tous les trois mois.

2. Voici les plus anciens textes où figure le néologisme *Romania*. Paul Orose raconte qu'un habitant de la Narbonnaise, visitant un jour S. Jérôme dans sa grotte de Bethléem, lui disait qu'il avait connu le roi Goth Ataulf et que ce roi, ayant cessé d'être l'allié de l'empire, avait rêvé de détruire et de *changer en Gothie toute la Romanie :* « Cum esset animo viribus, ingenioque nimius (rex Gothorum) referre solitus erat se in primis ardenter inhiasse ut, oblitterato romano nomine, romanum omne solum Gothorum imperium et faceret et vocaret, essetque, *ut vulgariter loquar, Gothia quod Romania fuisset.* » (Orose, VII, 43.) — Possidius, dans la vie de S. Augustin, appelle les barbares : *Illos Romaniæ eversores.* (*Vita Aug.*, ch. VI.) — Dans un poëme latin de 1088, on lit, au sujet d'un pirate musulman : *Prædabatur Romaniam usque Alexandriam.* (*Romania*, janv. 1872.)

3. « Qui jam cognoscit gentes in imperio romano quæ quid erant, quando omnes romani facti sunt et omnes romani dicuntur. » (*Ad Psalm.*, 58, 1.)

Prudence, qui a forcé tous les peuples situés entre le Rhin et l'Èbre, sur les bords de l'Ister et du Tage, à courber la tête sous les mêmes lois, et à devenir romains. Des droits communs les ont rendus égaux; un même nom a resserré ces liens ; ils ont trouvé la fraternité dans la soumission [1]. »

Rien d'étonnant, par conséquent, si au IVe siècle et dans les siècles suivants, nous recueillons de nombreux indices qui attestent l'usage populaire du latin. C'est, par exemple, Sidoine Apollinaire, prêchant en latin au peuple de Bourges ; c'est saint Avit s'excusant d'avoir fait une faute de quantité dans un sermon latin prononcé à Lyon : les femmes elles-mêmes écrivent en latin; saint Hilaire correspond dans cette langue avec Albra, sa fille; Sulpice Sévère, avec Claudia, sa sœur, et Bassula, sa belle-mère; saint Jérôme entretient une correspondance latine avec deux dames gauloises, Hédebie et Algasie [2]. L'évêque de Poitiers, Fortunat, félicitant Bertechramm sur le mérite de ses poésies latines, lui prédit qu'elles circuleront bientôt dans les carrefours avec l'applaudissement de la foule :

Per loca, per populos, per compita cuncta videres
Currere versiculos, plebe favente, tuos [3].

1. Deus undique gentes
Inclinare caput docuit sub legibus isdem,
Romanosque omnes fieri, quos Rhenus et Ister,
Quos Tagus aurifluus, quos magnus inundat Iberus...
Jus fecit commune pares et nomine eodem
Nexuit et domitos fraterna in vincla recepit.
(*Contra Symmachum*, v. 501.)

Ajoutons ces vers de Rutilius Numantianus et de Claudien :

Fecisti patriam diversis gentibus unam;
Urbem fecisti quæ prius orbis erat. (*Itiner.*, v. 63.)

Hæc est in gremium victos quæ sola recepit,
Humanumque genus communi nomine fecit.
(*De laudib. Stilichonis*, III, x, 50.)

2. Sid. Apoll., L. VII, ép. 9. On possède ce sermon. Il est à la suite de l'épître où Sidoine l'envoie au pape Perpetuus : « *Oratio quam ad plebem Biturigis in Ecclesia sermocinatus sum.* » (Edit. Collombet, t. II, p. 192.)— Ampère, *Hist. littér.*, III, 485. — S. Avit, ép. 51. Les Lyonnais lui reprochaient d'avoir allongé dans une homélie la seconde syllabe de *potitur*. — Chevalet, I, p. 16. — Eusèbe, *Hist. ecclés.*, L. V, ch. I.

3. *Ven. Fortun. opera*, p. 89.

Au commencement du VIIe siècle, des chœurs de femmes célébraient en latin la victoire de Clotaire II sur les Saxons : le biographe de saint Faron, évêque de Meaux, Hildegar nous a conservé quelques mots de cette chanson qui se chantait à Meaux vers 620. Mais répétons-le : avant de céder et de disparaître, le celtique avait fait une longue résistance. On en retrouve la preuve dans les historiens et les écrivains du temps. Ainsi, au IIe siècle, saint Irénée, évêque de Lyon, dit qu'il a perdu la politesse de son style grec par un commerce trop assidu avec les Celtes et leur idiome barbare[1]. Au siècle suivant, une magicienne ou prophétesse gauloise, jeta cette malédiction en celtique à l'empereur Alexandre Sévère, qui marchait contre les Perses : « Va, n'espère pas la victoire et défie-toi du soldat[2]. » Un témoignage bien plus significatif de la durée du gaulois nous est fourni par ce même règne d'Alexandre Sévère : c'est la décision d'Ulpien, préfet du prétoire, autorisant l'usage du celtique, du punique et de tous les idiomes particuliers dans les testaments[3]. Cela prouve que, dans l'état encore imparfait de la fusion des races, le latin n'avait pas réussi à pénétrer partout, en Occident, et que les langues nationales tenaient bon. En effet, si les ouvriers des villes, si tous ceux qui approchaient des grands centres de la civilisation romaine adoptèrent assez facilement un

1. « Οὐκ ἐπιζητήσεις δὲ πρὸς ἡμῶν, τῶν ἐν Κέλτοις διατριβόντων καὶ περὶ βαρβάρου διαλέκτου τὸ πλεῖστον ἀσχολουμένων, λόγων τεχνὴν. » (*Præf. adv. hæres.*)

2. Lampride, *Vie d'Alex. Sévère*, ch. LIII : « Mulier druias eunti *exclamavit gallico sermone :* Vadas, nec victoriam speres, nec militi tuo credas. » — Malgré la suppression des Druides et du sacerdoce gaulois, il y avait encore des prophètes, devins, magiciens, qui couraient le pays. Le mot *druide* subsistait, mais dépouillé de sa signification propre et de son horreur sacrée. Nous le voyons appliqué à certains Gallo-Romains comme un titre honorifique. Il avait subi le sort des expressions républicaines de l'ancienne Rome, qu'on avait conservées en supprimant les choses qu'elles représentaient : *Vana nomina, vel magni nominis umbra.*

3. Cette décision fut prise de l'an 222 à 228. « Fideicommissa quocumque sermone relinqui possunt, non solum latina, vel græca lingua, sed etiam punica, vel gallicana, vel alterius cujusque gentis. » (Ulp. L. II, *Fideicomm.* — Digest., L. XXXII, 11.)

langage qui leur était nécessaire, les paysans, isolés et barbares, subirent beaucoup plus tard l'envahissement et gardèrent à l'idiome indigène une fidélité bien plus opiniâtre.

Dans un dialogue de Sulpice Sévère, écrivain du IVe siècle, un paysan du nord de la Gaule, interrogé par des hommes du midi sur les vertus de saint Martin, hésite à répondre, de peur que son latin grossier n'offense les oreilles délicates de ceux qui l'écoutent. « Parle comme tu voudras, s'écrie l'un des interlocuteurs, parle gaulois ou celtique si tu veux, pourvu que tu nous parles de Martin [1]. » Curieux passage d'où résultent clairement ces deux choses : que le peuple parlait latin, mais assez mal, et qu'il n'avait pas pour cela renoncé au gaulois. Les deux idiomes étaient en présence, peut-être même en lutte à cette date; plus d'un paysan capable de parler latin, en l'écorchant un peu, aimait mieux s'exprimer en gaulois : comme aujourd'hui, dans le midi, les gens du peuple, tout en comprenant le français, préfèrent se servir de leur patois provençal ou languedocien [2]. D'autres témoignages confirment cette conjecture : Claudien, Ausone, Marcellus Empirius, Fortunat, nous citent des noms de lieux, des noms de plantes qui sont restés gaulois, des termes celtiques usités dans la basse classe [3] : Saint Jérôme compare la langue des environs de Trèves à celle des Galates, qui était l'ancien

1. « Sed dum cogito me hominem gallum inter aquitanos verba facturum, vereor ne offendat vestras nimium urbanas aures sermo rusticior. — Tu vero, inquit Posthumianus, vel celtice, aut si mavis gallice loquere, dummodo jam Martinum loquaris. » (*Sulp. Sev. opera*, p. 543, édit. de 1647, dialogue 1.)

2. Erasme a bien saisi cet état des intelligences et ces dispositions populaires à l'égard du latin : « Constat apud Hispanos, Afros, Gallos, reliquasque Romanorum provincias, sic sermonem romanum fuisse vulgo communem ut latine concionantem intelligerent etiam cerdones, si modo qui dicebat paululum sese ad vulgarem dictionem accommodasset. » (L. XXVIII, ép. 9.) — V. Edelestand du Méril, *les Origines de la basse latinité*, mél. archéol., 1850.

3. Miraris si voce feras pacaverit Orpheus,
Cum pronas pecudes *gallica verba* regant...
Barbaricos docili (mula) concipit aure sonos.
(Claudien, épigr., *De mulabus gallicis.*)

Voir en outre Ausone, *De claris urbibus*, 14. — Fortunat, L. I. *Carmen* IX. 25

gaulois [1]. Les progrès du latin continuaient cependant, surmontaient à la longue les résistances les plus tenaces, et sur presque tous les points évinçaient les anciens idiomes : le celtique, affaibli, discrédité, ayant laissé dans le parler populaire un certain nombre d'expressions, qui pour la plupart prirent une forme latine, se réfugia en Armorique où la vieille religion, les anciennes mœurs, défendues par la sauvagerie des lieux et des hommes, retrempées et raffermies par de fréquentes émigrations de la Grande-Bretagne [2], n'avaient reçu qu'une très-faible atteinte des révolutions accomplies depuis quatre siècles. Quant à l'aquitain, il avait cédé bien plus tôt et s'était cantonné sur les deux versants des Pyrénées, dans le pays basque.

Le latin l'emportait ; mais ne s'était-il pas corrompu par sa victoire ? Était-ce impunément et sans faire de graves concessions qu'il avait vécu pendant quatre siècles dans un état de promiscuité avec les idiomes barbares ? Quelle sorte de latin pouvaient parler les Illyriens, les Espagnols, les Africains et nos populations habituées de naissance aux gallicismes ? Saint Jérôme répond : « Le caractère du latin change suivant les lieux et les temps, *ipsa latinitas et regionibus quotidie mutatur et tempore* [3]. » Évidemment, le parler rustique et plébéien, le langage de la rue, de la boutique et des champs ressemblait fort peu au style d'Ausone et à la rhétorique des douze panégyristes ; comme aujourd'hui le français du village n'est pas le français de l'Académie. Au cœur même de la pure latinité, à Rome, on avait distingué de tout temps, depuis l'époque des Scipions et de l'influence grecque, deux sortes de latin, deux dialectes dans la langue-mère : l'un, cultivé par l'étude du grec, greffé pour ainsi

1. « Galatas propriam linguam habere constat eamdemque pœne quam Treviros. » (*Epist. ad Galatas*, 11, *præf.*)

2. Ces émigrations eurent lieu en 383, 449 et de 542 à 584, par l'effet des agitations intérieures du pays ou des conquêtes qu'il subit. (V. M. de la Villemarqué, *Chants populaires de la Bretagne*, préf.)

3. *Comment. sur l'Epît. aux Galat.*, L. II, préface.

dire sur le grec, et qui est devenu le latin harmonieux et élégant, le latin classique; l'autre, demeuré grossier et vulgaire, le latin du vieux Latium, proche parent de l'osque et de l'idiome sabin, ayant gardé le goût du terroir et la saveur italique; c'était le parler du peuple, des soldats, des laboureurs, de tous ceux qui ne savaient pas le grec[1]. Ce latin populaire nous est peu connu; les poëtes comiques, les inscriptions, quelques citations des grammairiens anciens, les discours que Pétrone, dans son *Satyricon*, prête à des gens du commun, voilà les textes où l'on peut en glaner quelques échantillons[2]. Diez, en consultant les sources, depuis Plaute jusqu'au ve siècle, a rassemblé 290 expressions qui avaient appartenu au vocabulaire du peuple : voilà le premier âge de la basse latinité, le bas latin des temps classiques, antérieur à celui du moyen âge et qui doit en être distingué[3]. Ce n'étaient pas seulement les tours de phrase, les constructions grammaticales, mais aussi les mots qui, dans le parler populaire, différaient du latin élégant; pour

1. *Sermo plebeius, rusticus, quotidianus, castrensis :* telles sont les expressions par lesquelles il est désigné dans les auteurs classiques. Ce latin vulgaire se subdivisait lui-même en dialectes assez nombreux : il y avait un latin particulier dont on se servait dans l'intimité, « *quo cum amicis, conjugibus, liberis, servis loquimur;* » il y avait même plusieurs jargons spéciaux, quelque chose d'assez semblable à ce qu'on appelle l'*argot*, ou la *langue verte*. Certains grammairiens ont compté jusqu'à douze espèces de ces jargons latins. (Edelestand du Méril, *Orig. de la basse latinité*, mél. archéol. et litt., 1850, p. 250-254.)

2. Plusieurs grammairiens avaient écrit sur le latin bas ou corrompu. Diez cite le livre, aujourd'hui perdu, de Titus Lavinius, *De verbis sordidis* (Aulu-Gelle, *Nuits attiq.*, dernier chapitre); — le livre de Festus, *De significatione verborum*, dont Paul Diacre, contemporain de Charlemagne, a conservé un extrait; — l'ouvrage de Nonius Marcellus, *De compendiosa doctrina;* — le traité de Fabius Planciades Fulgentius, *Expositio sermonum antiquorum*. (Introd. à la *Gramm. des lang. romanes*, p. 1-5.)

3. Voici quelques-uns de ces mots : *acror,* aigreur; *aditare,* aller; *adpretiare, appropriare; æramen,* pour *æs; belare, berbex, bucca,* bouche; *botulus,* boyau; *burricus* (bidet), bourrique; *cambiare,* changer; *camisia,* chemise militaire; *campania,* campagne; *cava,* cave; *combinare, confortare; coquina,* cuisine; *disunire, duplare, falsare, grandire; gubernum,* timon; *hæreditare, lanceare, minare, minaciæ, pausare, sifilare* (pour *sibilare*); *species,* épice; *testa,* tête; *vasum,* vase; *vanitare,* vanter, etc. (P. 6-31.)

exprimer une même chose il y avait très-souvent deux expressions fort distinctes : celle de la langue littéraire, et celle du bas latin.

Or, les deux latinités envahirent la Gaule simultanément, la pénétrèrent de tous les côtés et se répandirent dans toutes les directions. Le latin littéraire entra par l'enseignement, par les livres, les journaux, les théâtres, par les lois et les décrets de l'autorité, par l'exemple et la conversation des classes supérieures : établi dans les principaux centres, il rayonna sur la Gaule entière. Le latin populaire ne manqua pas de propagateurs : soldats, matelots, marchands, colons, affranchis, foule immense, renouvelée sans cesse, et toujours en mouvement, le semaient sur les routes, à toutes les étapes, ou l'enracinait par le séjour et l'habitude. Ce fut lui qui se mêla aux idiomes nationaux et finalement les expulsa, en acceptant, par transaction, quelques mots de leur vocabulaire. On peut donc aisément se figurer l'état du latin dans les Gaules à la veille des invasions germaniques : les classes supérieures prenaient modèle sur le latin des livres et des écoles [1] ; le peuple parlait le latin vulgaire et soldatesque, assaisonné d'un reste de gaulois. — Au ve siècle, les invasions apportent dans cette situation un élément perturbateur, c'est le tudesque, ou, si l'on aime mieux, l'ensemble des idiomes tudesques en usage chez les barbares.

§ II

L'invasion des idiomes germaniques et ses résultats.

Précisons bien l'idée qu'il faut se faire des invasions du

1. Sidoine Apollinaire félicite les nobles d'Auvergne d'avoir enfin poli et dégrossi leur style : « Nobilitas oratorio stylo atque etiam camænalibus modis imbuitur;... latialis linguæ proprietatem de trivialium barbarismorum robigine vindicavit... » (L. III, ép. 3; L. II, ép. 10.)

v[e] siècle, et dégageons la vérité des apparences outrées, des images fausses dont l'obscurcissent les historiens déclamateurs. Pour comprendre l'action exercée par l'idiome des envahisseurs, un premier point doit être éclairci : les barbares étaient-ils étrangers à la civilisation romaine? Ont-ils traité les Gallo-Romains en ennemis?

Au IV[e] siècle, il existait deux sortes de Germanie : l'une encore barbare, l'autre à demi gagnée à la civilisation. Rome avait appliqué au delà du Rhin, comme partout, son génie patient et irrésistible : *Romanus sedendo vincit.* Elle y avait fondé 116 villes, dont 65 durent encore; les plus importantes de ces colonies avaient des écoles et l'enseignement y florissait, si l'on en peut juger par les inscriptions en vers latins et en vers grecs découvertes à Bonn et à Cologne. Tout le pays compris entre le Rhin, le Mein et le Danube avait été militairement occupé ; des expéditions heureuses s'étaient avancées jusqu'à l'Elbe, l'Oder et la Vistule. On a mis au jour, il y a peu d'années, en Saxe, en Lusace, en Silésie, en Bohême, des constructions élevées par les légions, des retranchements de 60 pieds de haut, qui s'étendaient sur cinq milles de longueur, formant une ligne de défense entre l'Elbe et l'Oder : ces ruines imposantes sont aujourd'hui recouvertes d'une forêt de pins. Les fouilles de Leignitz et de Breslau ont exhumé des médailles à l'effigie impériale, des armes, des statues de dieux romains, des urnes sépulcrales, indices d'un établissement considérable. Des routes militaires, percées à travers les forêts et les solitudes, reliaient la mer du Nord au Rhin, au Danube et à la mer Noire. Par l'épée de ses meilleurs capitaines, l'Empire avait fait sentir aux barbares sa puissance ; Germanicus, Marc-Aurèle, Probus les avaient vaincus ; Trajan avait couvert de forteresses les bords du Danube; un retranchement, de 300 milles de long, avait été construit entre ce fleuve et le Rhin par Hadrien; des empereurs avaient régné sur la frontière, dans tout l'appareil du pouvoir : en un mot, la Germanie, sans être absolument sous la main de Rome comme la Gaule ou

l'Espagne, avait reçu de sa grandeur et de sa force une profonde impression[1].

Si la civilisation romaine, à la suite des légions, s'était frayé un chemin en Germanie, les Germains, depuis longtemps, étaient entrés pacifiquement au cœur de l'empire. Ils y émigraient par bandes, comme ils passent aujourd'hui, en Amérique, pour vivre et se faire un sort : l'armée les recevait à différents titres. On en formait des cohortes auxiliaires, des corps de *fédérés* (*fœderati,* en tudesque, *lètes*); l'an 400, il y avait des lètes teutons à Chartres, des lètes suèves à Coutances et en Auvergne, des lètes bataves à Noyon, à Arras, des lètes francs à Tournai, d'autres à Reims, à Senlis, à Bayeux, au Mans. Chacun de ces corps spéciaux, soldé par l'Empire, posté dans les terres qu'il recevait de l'Empire, gardait ses usages, ses lois, sa langue, et élisait ses chefs. Ils vivaient en face et à l'écart de la population civile. Les Germains entrèrent aussi dans les légions et prirent, avec la discipline et les devoirs des légionnaires, leurs mœurs, leurs priviléges et leurs établissements. Par cette route, plusieurs, comme Arbogaste, Ricimer, Stilicon, Maximin, arrivèrent aux dignités suprêmes. Il y eut même parmi eux des écrivains et des poëtes en latin : le Franc Mérobaude, consul et général sous Valentinien III, faisait des vers à l'imitation de Claudien, et célébrait les arts, la mythologie et les exploits des Romains. Le roi Théodoric savait le latin; son précepteur Avitus lui avait appris à lire Virgile. Donc, bien avant le ve siècle, Rome et la Germanie s'étaient réciproquement pénétrées. Quoique, en général, les soldats germains au service de l'Empire aient gardé leur idiome, on peut croire que dans leurs rapports avec les populations ou avec les légionnaires, — à plus forte raison, s'ils étaient légionnaires eux-mêmes, — ils prirent une certaine habitude du latin des camps et, en retour, y firent pas-

1. « Protulit enim magnitudo populi romani ultra Rhenum, ultraque veteres terminos imperii reverentiam. (Tacite, *Germ.*, 29.) — Ozanam, *les Germains avant le christianisme,* 1847.

ser des expressions germaniques. Conjecture qui n'est pas moins plausible, si on l'applique à ces nombreux colons germains, à ces *serfs de la Glèbe,* que les empereurs transplantèrent dans les Gaules pour remédier à l'abandon de l'agriculture et au manque de bras. De ce côté-là encore il y eut de bonne heure contact entre les barbares et les Gallo-Romains, il y eut un rapprochement des idiomes et commencement de fusion. Ainsi, parmi les mots tudesques importés, en divers temps, dans les Gaules, est-il juste de mettre en première ligne ceux que les soldats ou les colons germains avant le v[e] siècle ont popularisés. Végèce cite, par exemple, le mot *burgus* (burg), *petit fort*, « castellum parvum, » emprunté par les légionnaires aux *lètes* germains.

En 406 la frontière s'ouvre, et pendant quarante ans les invasions se succèdent. Les Alains et les Vandales traversant la Gaule ne s'arrêtent qu'aux Pyrénées. Les Visigoths d'Italie s'emparent du Midi en 412; les Burgondes en 423 s'avancent jusqu'à Toul et Metz; les Francks en 440 et 445 s'établissent dans le Nord, tandis que l'Armorique, détachée de l'Empire, se déclare indépendante. Il y avait des degrés dans la barbarie de tous ces envahisseurs. Les Goths, chrétiens et ariens, avaient été touchés par la civilisation ; les Burgondes aussi en avaient reçu l'impression et senti l'influence. Quant au reste, Alains, Gépides, Vandales et Francks, c'était la Germanie sauvage qui, longtemps refoulée, faisait irruption. Si barbares que soient tous ces peuples, un trait essentiel leur est commun : ils ont le respect de la civilisation romaine. A dire le vrai, ils ne viennent pas renverser l'Empire, mais s'y faire une place. Repoussés comme alliés, ils se présentent en ennemis. Ils prennent de force les établissements militaires qu'ils auraient acceptés à titre de *fédérés,* et qu'on leur refuse. Conquérir les domaines du fisc où sont cantonnées les armées impériales, voilà toute leur ambition. Au lendemain des invasions, non-seulement l'Empire existe encore de nom dans les Gaules, mais il y conserve son prestige et sa suprématie. Voyez la politique des chefs germains :

ils relèvent de l'empereur, ils lui demandent des titres, ils sont rois sur leurs soldats et officiers impériaux dans leurs rapports avec Rome ou Constantinople. Clovis est tout ensemble *rex Francorum* et *vir illuster;* on le nomme patrice, il entre dans les villes gallo-romaines comme un délégué de l'autorité impériale, comme lieutenant de l'empereur. Quand il a vaincu les Bourguignons et les Visigoths, Anastase le fait consul, lui envoie la pourpre et le diadème. Ses fils et ses petits-fils l'imitent : dans leurs lettres ils appellent *seigneur*, *dominus*, l'empereur de Byzance. Cet état de subordination, cette reconnaissance de la suzeraineté impériale dura près d'un siècle. En 524 un chroniqueur place la Gaule sous la domination de l'empereur Justin ; le même, en 539, dit que les rois « ne tiennent plus compte des droits de l'Empire et règnent en leur nom personnel. » Là se marque la fin de l'Empire en Occident; mais on voit quelle force morale lui restait encore au moment des invasions et de quel œil ces barbares regardaient la civilisation romaine qu'ils renversèrent pour ainsi dire à leur insu, sans le vouloir, par le seul fait de leur présence et de leur intrusion [1].

De ces principes on peut déduire les sentiments des envahisseurs pour les Gallo-Romains, et le traitement que la Gaule reçut de ses nouveaux maîtres. Les invasions n'étaient ni une guerre nationale, ni une guerre de races, mais bien une querelle de soldats où l'on se disputait les cantonnements militaires. La population civile, séparée des légions, affranchie du service, resta étrangère au conflit. Sans doute il y eut des désordres et des souffrances : en ces terribles chocs, malheur à qui fournit le champ de bataille! Mais les Gallo-Romains, après l'événement, n'eurent à subir ni les humiliations, ni les violences qu'un peuple vainqueur inflige au peuple vaincu. Leur condition sociale ne changea pas; la

1. On trouvera toutes ces idées fort nettement exposées dans un remarquable article de M. Fustel de Coulanges, sur les *Invasions* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1872.)

force militaire seule avait changé en se déplaçant. Ils conservèrent leur liberté, leurs lois, leurs institutions et leurs biens. Les terres distribuées aux Germains appartenaient au fisc impérial; les vainqueurs se partagèrent le domaine de l'État. Il y eut juxta-position de deux peuples : les nouveaux venus et les anciens habitants; ces deux peuples vécurent sur le pied de l'égalité. Ils se mêlèrent à tous les degrés de l'échelle sociale, sans oppression marquée ni durable de l'un par l'autre. Le latin demeura langue officielle, même pour les Barbares; les lois germaniques furent rédigées en latin. Les rois prirent le costume romain, les insignes, la phraséologie pompeuse, le sceptre et la couronne à la mode impériale; ils eurent des chambellans, des comtes du palais, des référendaires, des chanceliers, selon l'étiquette byzantine. Comme sous l'Empire, l'armée s'ouvrit aux Gallo-Romains qui voulaient servir; quelques-uns commandèrent en chef : le meilleur général du VIe siècle, Mummolin, était Gallo-Romain. Les *antrustions*, ou convives du roi, appartenaient aux deux nations; il y a peut-être plus de Gallo-Romains que de Francks sur la liste des ministres, des comtes, des ducs et des patrices que nous présente l'époque mérovingienne. Dans les tribunaux, les nobles gallo-romains, *boni viri*, siégent à côté des nobles francks, *rachimbourg*, en nombre au moins égal. Un acte du temps nous montre un tribunal de 18 juges comptant 4 Goths, 3 Francks et 11 Gallo-Romains[1].

Tel est le caractère des invasions : la différence est profonde entre cette prise de possession des Gaules par les barbares du Ve siècle et la conquête faite par Rome 450 ans auparavant. Les Gaulois avaient été vaincus et subjugués : les Gallo-Romains n'avaient pas combattu. Rome apportait en Gaule une civilisation supérieure, pleine d'orgueil et de mépris pour le pays conquis : les barbares admiraient et usurpaient la civilisation Gallo-Romaine[2] ! D'ailleurs, ils étaient

1. Fustel de Coulanges.

2. Sur ce respect des barbares pour la civilisation romaine, au Ve siècle, voir Grég. de Tours, *Hist. des Francks*, L. II, ch. XXXVIII; S. Avit, ép. 83; chronique d'Idace, olymp. 299.

peu nombreux ; leurs bandes comptaient 15 ou 20,000 hommes au plus. Qu'est-ce que 100,000 barbares, — et ce chiffre est exagéré, — contre six millions de civilisés? Au moment de l'invasion, trois idiomes tudesques se parlaient chez les envahisseurs : le gothique, le burgunde et le francique, celui-ci divisé en trois dialectes : le ripuaire, le neustrien et l'austrasien. Sortis d'une souche commune, ces idiomes se ressemblaient fort : « Ils étaient assez voisins les uns des autres pour que ces différentes peuplades n'eussent pas entre elles besoin d'interprètes [1]. » Dans la situation que nous avons décrite, les jargons barbares n'avaient aucune chance de refouler ou d'absorber le latin ; l'action conquérante appartenait au latin, avec le nombre, la puissance et le prestige. Les chefs germains le sentirent : les plus intelligents se hâtèrent d'apprendre la langue des Gallo-Romains ; quelques-uns se piquaient d'écrire et de composer, même des vers, dans cette langue. Grégoire de Tours se moque des fautes de quantité commises par le roi Chilpéric, et des erreurs de son livre sur la Trinité : l'historien a tort ; ne commet pas qui veut, surtout quand on est Sicambre, des hérésies théologiques et poétiques en latin [2]. Fortunat, plus juste, lui adresse des éloges [3] ; il félicite aussi le roi de Paris Charibert qui, dit-il, surpassait en éloquence latine les Romains eux-mêmes [4]. Ce Fortunat était un Italien, versificateur et

1. Diez, Introd. à la *Grammaire des langues romanes*, p. 75, trad. de M. G. Pâris, 1863. — Voir dans la *Romania* (nº d'avril 1872) un article de M. d'Arbois de Jubainville sur la langue francke, la langue gothique et le haut-allemand, à l'époque des invasions du ve siècle.

2. *Hist. des Francks*, L. VI, ch. XLVI.

3. Quid ? quoscumque etiam regni ditione gubernas
 Doctor et ingenio vincis et ore loquax ;
Discernens varias sub nullo interprete voces,
 Et generum linguas unica lingua refert.
(L. IX, carm. 1, p. 294.)

4. Cum sis progenitus clara de gente Sygamber,
 Floret in eloquio lingua latina tuo.
Qualis es in propria docto sermone loquela !
 Qui nos romano vincis in eloquio.
(L. VI, carm. 4, p. 210.)

courtisan, qui colportant sa muse chez les rois du VIe siècle, gagna par ses petits vers l'évêché de Poitiers; déjà sous les Mérovingiens, comme dans les beaux temps des Valois, on recevait une abbaye pour un sonnet! Presque toutes ses pièces sont dédiées à des personnages de l'aristocratie franque, ce qui honore ses patrons, car il est probable qu'ils entendaient les louanges qu'on leur décernait en latin [1].

Malgré l'exemple parti de haut, la masse des envahisseurs ne se convertit ni facilement ni également à la langue des gallo-romains : l'orgueil de race, la vie à part que menaient les guerriers francks dans leurs domaines, les émigrations fréquentes qui, du côté du Rhin et de la Meuse, venaient grossir leurs rangs et apporter une séve nouvelle à la barbarie, toutes ces causes ralentirent ou même, sur quelques points, arrêtèrent les progrès du latin. Dans le Midi, au centre, à l'ouest, les Visigoths et les Burgondes, plus civilisés et bientôt humiliés à leur tour, les Francks eux-mêmes, assez vite adoucis, se mêlèrent à la population civile et se laissèrent absorber : il y eut là fusion des races et des idiomes [2]. Mais dans le Nord, siége de la puissance franque, source toujours ouverte des invasions germaniques, le tudesque résista; les deux langues et les deux races, tout en exerçant l'une sur l'autre une influence sensible, se tinrent à distance et ne se pénétrèrent pas. Les chefs qui apprenaient le latin par politique continuaient à parler le tudesque. Fidèles au vieil esprit de la mère-patrie, qui leur avait donné et leur maintenait l'empire, les Francks du nord gardèrent, avec leur idiome, les traditions et les coutumes nationales, les poésies de leurs scaldes, apportées des forêts de la Germanie, recueillies plus tard par Charlemagne, — ce cycle de lé-

1. Ce vers de Fortunat, adressé à une parisienne du VIe siècle, peut s'appliquer à tous les correspondants du poëte :

Romana studio, barbara prole fuit.
(L. IV, carm. 26.)

2. En Italie et en Espagne, les barbares furent promptement assimilés et incorporés à la population civile.

gendes héroïques, dont l'inspiration n'est pas étrangère à nos chansons de geste.

Voilà sous quel aspect nous apparaît l'état linguistique de la Gaule à la fin du VIe siècle, quand les invasions ont produit leurs conséquences : en deçà de la Marne, de la Seine et de la Somme, le latin s'impose aux envahisseurs germains ; au nord et à l'est, dans la France austrasienne, — sans parler de la Bretagne, où l'on parle celtique — la fusion ne se fait pas ou s'opère difficilement. Ouvrez les *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry : la différence des mœurs et des idiomes, qui est le trait caractéristique d'une partie du pays, s'y montre à chaque page. Ce peuple de leudes et de vassaux, convoqué par ses chefs dans les Champs-de-Mars, aux chasses d'automne, aux vastes banquets et sous les halles de bois des fermes royales, ne parle et ne comprend que le tudesque : la population de villageois et d'ouvriers gallo-romains, groupée autour de ces résidences princières, parle latin [1]. Les chroniqueurs ont un mot pour exprimer cette distinction entre les Francks du Nord, qui repoussent le latin, et les Francks neustriens, qui l'ont adopté : ils appellent les premiers *Francks teutons, Francos teutonas,* et les autres *Francks latins, Francos latinos.* Ce partage entre les descendants des envahisseurs germains, cette existence simultanée de deux langues et de deux peuples sur la frontière de l'est et du nord est le fait capital de la période comprise entre les invasions du Ve siècle et le règne de Hugues Capet. Le nombre des Francs teutons, ou réfractaires à la langue des Gallo-Romains, alla toujours en diminuant dans le nord de la Gaule, jusqu'au moment où, par l'avénement de la troisième dynastie et la formation du royaume de France, ce reste de Germains fut rejeté au delà

1. Dans un de ces récits, on voit un prêtre qui, mené en prison par une escorte tudesque, est insulté par la population gallo-romaine. On l'injurie en latin, et ses gardes n'y comprennent rien ; lui, qui sait les deux langues, traduit en tudesque les injures pour obtenir des gardes qu'on le fasse respecter. (*Récits mérovingiens*, t. I, p. 258. Cinquième récit.)

du Rhin et rendu, avec le tudesque, à l'Allemagne[1].

Expulsé ou abandonné, l'idiome germanique avait disparu de notre pays au xe siècle ; mais la langue d'un peuple qui pendant cinq siècles a été le maître ne peut s'effacer ainsi, sans laisser des traces. L'influence du tudesque sur le latin populaire des Gaules s'est exercée diversement. En adoptant le langage des Gallo-Romains, les Barbares y firent entrer un certain nombre d'expressions qui attestèrent la présence d'une race nouvelle et le résultat des changements accomplis. Ces mots, comme ceux que le celtique avait fournis autrefois, prirent une forme et une désinence latine[2]. M. de Chevalet estime à 752 le nombre des radicaux tudesques qui, par l'intermédiaire du latin populaire, ont passé dans le français du moyen-âge ; ce nombre est de 900 selon M. Brachet, si l'on y ajoute les mots importés directement par les Normands au xe siècle, lorsque le français était déjà constitué. Diez fait un calcul semblable : « Sur 950 mots allemands que présentent les six langues romanes réunies, le français en a en propre 450, et 150 à peine lui sont étrangers[3]. » Ceci nous donne la mesure des importations tudesques reçues par le latin du ve et du vie siècle : partout, en effet, où l'invasion

1. Au ixe et au xe siècle, les Francks établis dans les Gaules parlaient la langue des Gallo-Romains. « Ejusdem Arnulfi tempore (888), Gallorum populi elegerunt Odonem ducem sibi in regem. Hinc divisio facta est inter Teutonas Francos et Latinos Francos. » (Chroniq. anonym., *Recueil des Hist. de France*, VIII, 231.)—« Videtur mihi Francos qui in Galliis morantur a Romanis linguam eorum, qua usque hodie (xe siècle) utuntur, accommodasse : nam alii qui circa Rhenum ac in Germania remanserunt, teutonica lingua utuntur. » (Liuthprand, L. IV, ch. xxii.) — Voir Diez, Introd. à la *Gramm. des langues romanes;* Ed. du Méril, *Essai philosophique sur la formation de la langue française* (1852).

2. Voici un exemple qui montre comment, par l'usage, ces expressions barbares se latinisaient. Le biographe de sainte Radegonde, femme de Clotaire Ier, morte en 587, dit qu'une fois convertie, la reine fit don aux autels de ses ornements et de sa parure : « Regina, ut sermone loquar barbaro, *scafionem, camisas, manicas, coffeas* sancto tradidit altari. » (*Récits mérovingiens,* t. I, p. 275.)

3. Les six langues romanes sont : le français, le provençal, l'italien, l'espagnol, le portugais et le valaque. (Diez, Introd. à la *Gramm. des langues romanes*, p. 11; Chevalet, *Orig. de la langue franç.*, t. I, 58, 73, 213 ; Brachet, *Dict. étym.*, p. 38.

pénétra chez les races latines, elle déposa dans la langue populaire une alluvion germanique; et comme les mêmes causes agissaient partout, ces mots introduits en France, en Italie, en Espagne sont, ou peu s'en faut, les mêmes. La plupart sont communs à quatre langues romanes, ou à trois, ou à deux; rarement ils n'existent que dans une seule. Observons cependant que l'importation fut beaucoup plus forte en France que dans les autres pays latins; l'Italie, après la France, est la contrée qui a le plus reçu d'éléments tudesques ; les langues du sud-ouest sont les plus pauvres en radicaux de cette provenance [1]. Tous ces mots qui, survivant à la défaite des idiomes germaniques dans les pays envahis, se sont fait accepter du latin victorieux, exprimaient soit les idées et les choses que l'invasion imposait, soit des habitudes conservées ou communiquées par les Barbares : la presque totalité se rapporte à la guerre, à la législation, à la marine, à la chasse ; quelques-uns sont des termes de débauche; bien peu appartiennent au domaine supérieur des langues, à l'expression des idées abstraites [2].

Outre l'importation de ce vocabulaire spécial, on peut signaler d'autres marques de l'empreinte germanique sur le

1. Diez, p. 80-88; Littré, *Hist. de la langue franç.* (1866), t. I, p. 6, 98, 100. — Voici un exemple de ce passage simultané des mêmes radicaux tudesques dans les langues romanes, par l'intermédiaire du latin populaire : HELME tudesque, en latin *helmus,* a donné en français *heaume,* en provençal *elme,* en italien *elmo,* en espagnol *yelmo.* — WAR tudesque, en latin *guerra, werra,* a donné en français *guerre,* en provençal et en italien *guerra,* en espagnol *gerra.* — SCHMALTEN tudesque, en latin *smaltum,* a donné en français *émail,* en provençal *esmaut,* en italien *smalto,* en espagnol *esmalte.* — HERIBERG tudesque, en latin *heriberga,* a donné en français *auberge,* en provençal *alberc,* en italien *albergo,* en espagnol *albergue.*

2. On trouvera la liste de ces radicaux tudesques dans Chevalet, t. I, p. 314-636, et dans Brachet, *Dict. étymol.*, p. 38. — Diez fait remarquer que ces éléments germaniques introduits dans le latin populaire, et de là dans les langues romanes, se divisent en deux classes chronologiquement distinctes : les uns trahissent une forme archaïque et se rapprochent du gothique; la forme des autres paraît postérieure (p. 80-88). On peut donc, avec M. Brachet, distinguer trois couches de mots allemands importés dans le français : 1° les mots introduits par les soldats germains avant le ve siècle; 2° le contingent de l'invasion; 3° les termes de provenance normande, qui datent du xe siècle. (*Dict. étym.*, p. 38.)

langage des Gallo-Romains du ve siècle. Il est arrivé, par exemple, que certains mots du latin populaire furent préférés à leurs synonymes, à cause de leur ressemblance avec des mots allemands ; un certain nombre ont été influencés et modifiés par l'accent tudesque. Ainsi, *feu* est venu de *focus* et non de *ignis*, à cause, peut-être, de l'allemand *feuer; beado*, *bœd* a pu favoriser *batuere* aux dépens de *pugnare ; tailon* et *tail* (couper), ont pu faire préférer *taleare* à *scindere*. *Altus*, modifié dans sa prononciation par le voisinage de *hoch*, a donné *haut ; ululare* a produit *hurler*, à cause de *heulen* ; *sergent* est venu de *serviens*, influencé par *scarjo* [1]. Mais ni les mots introduits, ni les expressions modifiées n'altéraient le fond de la langue qui se parlait dans les Gaules ; l'organisme puissant du latin n'en recevait aucune blessure mortelle : ce jargon exotique, nous l'avons dit, se latinisait et, comme une monnaie d'alliage inférieur, entrait dans la circulation.

Une conséquence générale des invasions, bien plus grave pour le latin, bien plus funeste que ces changements partiels, ce fut la ruine de la civilisation gallo-romaine. L'effet produit, moins rapide qu'on ne le croit ordinairement, ne se fit guère sentir qu'un siècle après ; car, nous le répétons, les Barbares, destructeurs, malgré eux, des splendeurs de la vie civilisée, agirent contre elle en maladroits amis bien plus qu'en ennemis déclarés ; mais de leur victoire sortait forcément un désastre où les arts et les élégances de la civilisation succombèrent. Les écoles, que soutenait l'empire florissant, périrent ; la haute société, qui vivait des charges ou des faveurs impériales, fut appauvrie ou détruite ; avec elle

1. Littré, t. I, p. 6, 98, 100. — On a remarqué aussi que beaucoup de mots qui, en roman ou en français expriment des idées défavorables, sont d'origine tudesque, par exemple, *tuer, laid, haïr, haillon, grimoire, grimace, hideux:* résultat de l'impression faite sur les populations par les Barbares. La haine populaire s'est encore montrée en dénaturant le sens de certains mots qu'elle empruntait au tudesque : *ross*, coursier, a fait *rosse; buch*, livre, est devenu *bouquin; land*, terre, a donné *lande; mund*, bouche, a fait *moue; herr*, maître, est devenu pauvre *hère*, etc.

disparut le seul public qui donnât quelque appui à la littérature ; et quand les professeurs, les écrivains, les lecteurs éclairés, tous ceux qui maintenaient les traditions du latin littéraire, ne furent plus là pour donner des modèles ou imposer des règles, le latin populaire, livré à sa licence, se corrompit et se décomposa promptement. A la fin du ve siècle, Mamert Claudien écrivait à Sapaudus : « Je vois la grammaire chassée à coups de pieds et à coups de poings par les solécismes et les barbarismes [1]. » Qu'aurait-il dit un siècle ou deux plus tard? A force de parler de moins en moins latin, il arriva un moment où l'on ne parla plus latin du tout. Altéré par la barbarie croissante, modifié par le libre génie des populations, le langage des Gallo-Romains subit une dégradation insensible et se transforma, sans qu'il y eût jamais solution de continuité, en une langue nouvelle qui tenait tout ou à peu près tout du latin, qui en offrait l'image visible, bien que défigurée, mais qui n'était plus lui [2].

Étudions maintenant cette décomposition féconde du latin qui a donné naissance aux langues modernes et qui est la principale conséquence des invasions. Observons le moment où paraît dans les Gaules la langue nouvelle, par quels signes et sous quelle forme se produit cette apparition.

1. « Grammaticam video solœcismi ac barbarismi pugno et calce propelli. » (Chevallet, t. I, 18; Du Méril, *Essai phil. sur la form. de la langue française.*)
2. C'est ce changement insensible qui a fait dire à M. Brachet : « Le latin et le français ne sont au fond que les états successifs de la même langue. » (*Dict. étymol.*, préface, p. VIII.)

CHAPITRE III.

LA LANGUE ROMANE DES GAULES.

Décadence des lettres latines, ruine des écoles après l'invasion. — Le bas latin succède au latin littéraire dans les livres et dans les actes officiels. — Etude sur le latin écrit de l'époque mérovingienne. — Décomposition croissante du latin populaire. — Naissance d'une langue nouvelle. Premiers indices qui en révèlent l'existence. — Les plus anciens monuments de la langue romane des Gaules : Glossaires de Cassel et de Reichenau ; serments de Strasbourg ; commentaire du texte de Jonas ; cantique de sainte Eulalie ; poëme sur Boëce. — Expulsion du tudesque sous les derniers Carlovingiens. Avénement de la troisième race. Constitution du royaume de France et de la langue française au xe siècle.

Dans l'intervalle qui sépare les invasions du règne de Charlemagne, le latin des Gaules subit une double crise : le latin littéraire tombe avec la littérature et les écoles ; il est remplacé, dans les livres et dans les actes officiels, par le bas-latin, qui n'est autre chose que le latin populaire, le latin parlé, devenu langue écrite ; puis, le bas-latin lui-même, le latin populaire, écrit ou parlé, s'altère de jour en jour et se décompose. Voilà le fait capital que nous avons tout d'abord à démontrer. On peut en donner deux sortes de preuves : l'une tirée de la décadence des lettres latines, l'autre fournie par l'étude des textes qui nous restent du bas-latin de l'époque mérovingienne.

Sur le premier point, moins important et plus connu, nous nous bornerons à des indications générales qui suffisent.

La littérature, propagée dans les Gaules par la culture grecque et latine, ne périt qu'à la fin du VIe siècle : on ne dé-

truit pas en un jour le résultat de longs efforts ; le mouvement imprimé aux esprits par une direction puissante et continue ne s'arrête pas brusquement. Au ve siècle, la littérature reçoit des désastres publics une inspiration nouvelle ; moins élégante que dans l'âge précédent, elle a plus de force ; on voit que les poëtes et les rhéteurs ont senti les maux qu'ils décrivent. Au premier rang de ces esprits ingénieux mûris par l'épreuve, brille Sidoine Apollinaire. Gendre de l'empereur Avitus, tour à tour préfet du prétoire, patrice, sénateur, ambassadeur, évêque de Clermont, dans l'activité de ces emplois si variés il trouva le loisir ou l'occasion d'écrire des poëmes, des sermons, des lettres, des panégyriques. C'est l'un des témoins les plus intéressants à entendre sur l'histoire de cette époque pleine de contrastes. Citons, après lui, le rhéteur marseillais Claudius-Marius Victor, auteur d'une satire contre les vices des Barbares et contre la mollesse dépravée des Romains ; Paulin, petit-fils d'Ausone, qui composait à quatre-vingt-quatorze ans un poëme intitulé *Eucharisticon*, où il déplore la ruine des lettres ; l'éloquent Salvien, le Tertullien du siècle, qui, dans ses violentes peintures d'une société cruellement châtiée et incorrigible, fait luire, comme un phare de salut, l'idée du *Gouvernement* de la *Providence* prouvé par les révolutions humaines. Ce même temps si troublé a produit encore saint Avit, auteur d'un *Paradis perdu* que Milton a connu peut-être ; Ennodius d'Arles, évêque de Pavie, panégyriste de Théodoric ; saint Césaire, fécond en homélies. Le vi^e siècle, profondément atteint par la barbarie, ne nous présente plus, comme écrivains de quelque renom, que deux historiens et un poëte : Grégoire de Tours, Frédégaire et Fortunat. Si l'Italien Fortunat conserve un reste de spirituelle facilité, Grégoire de Tours et Frédégaire ont déjà rompu avec les traditions du latin littéraire. Le latin rustique et populaire les a envahis[1].

1. « Malheur à notre temps, dit Grégoire de Tours, car l'étude des lettres a fini parmi nous. » (Préface de l'*Hist. des Francks.*) — Pour développer ce résumé de la décadence des lettres latines après l'invasion, on peut con-

Dans les deux siècles suivants, il n'y a plus de littérature; un divorce éclate entre la science profane et la foi ; l'imagination, obscurcie et stérile, est veuve de l'antiquité. L'ignorance est sujette, tantôt à des fiertés intolérantes, tantôt à des erreurs bizarres : Grégoire le Grand, méprisant les Anciens, se glorifie de ses barbarismes et s'indigne de soumettre la parole de Dieu aux lois du grammairien Donat[1]. Saint Ouen, l'une des têtes encyclopédiques du VIIe siècle, traite de poëtes scélérats Virgile, Homère et Ménandre, dans sa *Vie de saint Éloi ;* il prend Tullius Cicero pour deux personnages distincts. Plus aventureux encore dans ses naïfs paradoxes, le biographe de saint Bavon confond Tityre et Virgile, appelle Démosthène un docteur, et écrit que la langue latine florissait à Athènes, sous l'autorité de Pisistrate[2]. Un seul genre de composition fleurit alors et tient lieu de tout : c'est la légende, poésie des cloîtres, dont les fictions, souvent remaniées, embrassent trois générations de héros sacrés, les martyrs, les moines d'Orient, et les saints d'Occident, vainqueurs des Barbares. Ainsi la décadence se précipite et la nuit s'étend. Çà et là, quelques foyers d'instruction, à demi éteints, subsistent. L'invasion avait détruit les écoles impériales et municipales ; les écoles libres durent quelque temps, surtout au midi, où les envahisseurs sont moins farouches. Il y a encore, au VIe siècle, des grammairiens et des rhéteurs, chez qui l'on apprend, avec l'art d'écrire et de parler, un peu de philosophie, de mathématiques et d'astronomie. C'est auprès de ces maîtres que saint Loup et saint Remi se sont formés. A la fin du siècle, les écoles libres tombent à leur tour, faute d'élèves et de maîtres ; tout est dispersé, découragé, obscur ; il n'y a plus sur le sol que des restes et des débris. Les survivants d'entre les rhéteurs se sont faits pédagogues, précep-

sulter le tome II de l'*Histoire littéraire* d'Ampère. On y trouvera tous les détails que nous sommes forcés d'omettre. — Voir aussi, sur Grégoire de Tours, un article du huitième fascicule de la *Bibliothèque des hautes études : Sources de l'histoire mérovingienne.*

1. *Commentaire du livre de Job,* épît. à Léandre. — Chevallet, t. I, 26.
2. Ampère, t. II, 387-389.

teurs, *preceptores*. C'est le moment où l'enseignement ecclésiastique succède à l'enseignement profane presque anéanti. L'Église fonde ou ébauche deux sortes d'écoles : les écoles épiscopales, qui sont avant tout des séminaires, les écoles monastiques où la science, plus libre, plus variée, est moins ennemie de l'antiquité ; ajoutons-y quelques écoles de campagne tenues par des curés, selon les prescriptions formulées en 529 au concile de Vaison.

Dans cet abaissement général, il faut tenir compte de quelques différences, sinon de quelques exceptions. Les contrées qui échappent aux redoublements de barbarie apportés par les invasions austrasiennes sont moins désolées, moins dépourvues de toute culture littéraire. Les écoles d'Arles, de Vienne, de Lyon, jettent un dernier éclat ; la vie littéraire n'a pas entièrement cessé en Provence ni dans le duché d'Aquitaine ; l'influence des Arabes agit sur l'ancienne Narbonnaise, la Septimanie [1]. Il y a une école à Poitiers ; saint Léger y est élevé, selon le mot de son biographe, « dans les sciences auxquelles s'appliquent les puissants du siècle. » Il y en a une à Issoire ; on enseigne à Clermont la grammaire et le Code théodosien. La Bourgogne possède l'école monastique de Luxeuil. Les saints laissent échapper quelques vers latins, d'une correction douteuse ; on en peut citer de saint Colomban et de saint Livin. Saint Eloi a laissé des homélies. Les moines, outre les légendes, composent des chroniques fort arides où l'histoire du monde est sacrifiée à l'histoire de leur couvent ; quand ils évitent la sécheresse, c'est pour abonder dans la fiction, témoin la *geste de Dagobert* et la *geste des Francks* [2].

Cette décadence profonde qui, dans une partie de la Gaule,

1. Sur les écoles de la Gaule au VIIe siècle, on peut lire dans le huitième fascicule de la *Bibliothèque des hautes études* l'article déjà indiqué : *Sources de l'histoire mérovingienne*. — Voir aussi Ozanam, *la Civilisation chez les Francks*, t. IV, ch. IX (1855).

2. *Gesta Dagoberti, Gesta Francorum*. — La meilleure de ces chroniques est celle de Moissac en Aquitaine ; elle est divisée par règnes et va jusqu'à Charlemagne. (Ampère, *Hist. litt.*, t. II, p. 276-310 ; t. III, p. 1-20.)

touchait à l'anéantissement, eut pour conséquence la suppression presque générale du latin littéraire ; il tomba avec les maîtres, les écoles et les écrivains, jusqu'au jour où les efforts de Charlemagne en ranimèrent la tradition. Le latin populaire, resté seul, s'éleva au rang de langue écrite; il passa dans les actes officiels et dans les livres. Saint Prosper, dès le ve siècle, recommandait aux prêtres de négliger le latin classique et de se servir du latin rustique [1] ; le moine Baudemond, au VIIe siècle, écrivait dans ce jargon la vie de saint Amand [2]. Le latin savant, disait Grégoire de Tours un siècle auparavant, dans la Préface de son Histoire, est compris de peu de personnes; le latin rustique est accessible à beaucoup [3]. Lui-même, bien que supérieur à ses contemporains, écrivait et parlait comme eux ; il s'excuse de la rusticité incorrecte de son langage, et l'on peut croire que son texte primitif, aujourd'hui perdu, était très-mélangé de latin populaire. « Toi, se disait-il à lui-même, qui n'as aucune pratique des lettres, qui ne sais pas distinguer les mots, qui prends souvent pour masculins ceux qui sont féminins, pour féminins les neutres et pour neutres les masculins, et qui mets souvent hors de leur place jusqu'aux prépositions dont l'emploi a été réglé par les plus illustres grammairiens, puisque tu leur joins des accusatifs pour des ablatifs, et, à l'inverse, des ablatifs pour des accusatifs, penses-tu qu'on ne s'apercevra pas que c'est le bœuf pesant voulant jouer à la palestre [4] ? » On ne peut caractériser en traits plus précis les altérations graves que le latin populaire avait subies dès le VIe siècle : à quel degré de corruption n'a-t-il pas dû tomber dans les deux siècles suivants, sous l'action continue et aggravée de la barbarie régnante? Pour sortir du domaine des

1. *De vita contemplat.*, L. I, ch. XXIII.

2. *Acta sanct. ord. S. Benedict.*, IIe siècle, p. 271. — Chevalet, t. I, 26. — Ces textes primitifs ont été remaniés, comme celui de Grégoire de Tours.

3. « Philosophantem rhetorem intelligunt pauci, *loquentem rusticum multi.* » A cette époque, *philosophus* signifie savant, *philosophari*, parler en savant.

4. *De Gloria confessorum*, præfatio.

conjectures, même les mieux fondées, pour toucher d'aussi près que possible à la certitude en ces délicates matières, nous allons étudier les textes qui nous restent du bas-latin de ces temps-là.

§ I

Le bas-latin de l'époque mérovingienne.

Il faut bien s'entendre sur le sens de ce mot, bas-latin. Nous l'avons dit : c'est le latin rustique et populaire devenu langue écrite. Le premier âge du bas-latin comprend les quatre premiers siècles de notre ère ; on ne l'écrit pas alors, on le parle, et nous en avons cité des exemples recueillis par Diez : le second âge est l'époque mérovingienne, entre les invasions et le règne de Charlemagne ; on continue de le parler et l'on commence à l'écrire; seulement, il est bien clair que le bas-latin écrit est supérieur en correction à ce même bas-latin parlé, et qu'il s'y mêle quelque reste d'habitudes classiques, quelques souvenirs du latin littéraire, qu'on ne sait plus alors ni écrire ni parler. — Plus tard, au moyen âge, lorsque le français, sorti du bas-latin décomposé et transformé, l'a remplacé dans l'usage populaire, une autre sorte de bas-latin envahit les écoles et les cloîtres ; il consiste à latiniser grossièrement les mots français [1]. C'est le latin de cuisine. Mais on voit la différence essentielle qui existe entre ces deux formes du latin corrompu, qu'un même nom désigne et induit à confondre : l'un n'est qu'un jargon d'école, aussi stérile que méprisable ; l'autre est la source même des langues modernes. Revenons au bas-latin primitif, frère bâtard et successeur dégénéré du latin classique : où sont les textes, sans remaniements ni retouches, qui nous permettent au-

1. Ainsi le bas-latin du ve au IXe siècle a donné *missaticum*, d'où est venu le français *message;* le bas-latin du moyen âge a fait du mot français *messagium*.

jourd'hui de l'étudier dans la sincérité de ses incorrections ?

Nous indiquerons, d'après Diez et M. d'Arbois de Jubainville, les diplômes mérovingiens, les formules de Marculphe[1], les textes anciens de la loi salique, les inscriptions chrétiennes, les monnaies mérovingiennes, les fragments de Saint-Avit : ajoutons-y les Glossaires, tels que les *Origines* ou Etymologies d'Isidore de Séville, mort en 636, le Vocabulaire de Saint-Gall (VIIe siècle), les Glosses de Paris, de Schelestadt, d'Erfurt, etc.[2]. Diez a tiré de ces documents une liste de 164 mots du bas-latin mérovingien qui sont devenus des mots français[3]. Plus récemment, M. d'Arbois de Jubainville, s'occupant moins du vocabulaire que de la syntaxe, a étudié dans ces mêmes textes les irrégularités, ou pour mieux dire, la destruction progressive de la phrase latine : c'est l'objet d'un travail exact et sûr qu'il a publié en 1872 sous ce titre : *De la déclinaison latine en Gaule à l'époque mérovingienne*. Nous donnerons ici le résultat de ses recherches.

Dans le bas-latin mérovingien le désordre de la déclinaison se révèle par ces deux signes : 1° le changement des désinences; 2° l'emploi d'un cas pour l'autre. Ainsi on écrit *inopie*, *ecclesie, nostre*, *argente*, *autorita, mana, abba, pro nos, de nos, que,* au lieu de *inopia, ecclesia, nostra, argento, auctoritas, manus*, *abbas, pro nobis, de nobis, quæ ;* mais ce

1. Moine du VIIe siècle, qui a réuni dans un recueil, publié en 1613 par J. Bignon, les formules des contrats et des actes publics usités de son temps.

2. Diez, Introd. à la *Gramm. des langues romanes*, p. 34-67.

3. Exemple : *aciarium,* acier; *ambaxia* (racine tudesque), ambassade; *auca*, oie; *ballare,* baller; *balma* (grotte), baume; *branca,* branche; *caballicare*, chevaucher; *caminata,* chambre à feu; *caminus*, chemin; *campiones,* champions; *canna,* vase à boire (tudesque *kanne*), canette; *cappa,* chappe; *capitanus*, chevetaine ou capitaine; *casnus,* chêne; *causa,* chose; *circare,* chercher; *collina*, colline; *directum*, droit; *drappus*, drap; *ficatum*, foie; *fontana*, fontaine; *fortia*, force; *gamba*, jambe; *incensum* (thus), encens; *pirarius*, poirier; *placitum,* plaid; *plagia,* plage; *ruga,* rue; *tornare*, tourner; *troppus*, troupeau, etc. — Diez fait remarquer que beaucoup de mots appartenant au bas-latin mérovingien remontent sans doute plus haut que le VIe et le Ve siècle, et datent de l'époque antérieure, du premier âge du bas-latin.

sont là des incorrections légères et du premier degré, comme dit M. d'Arbois de Jubainville. Souvent l'écrivain n'a plus le moindre sentiment des genres, des nombres et des cas. Tout se brouille dans sa tête; c'est un perpétuel quiproquo entre les formes grammaticales. De sa plume sortent ces étranges constructions: « *in fundo villa illa*, dans le domaine de cette maison de campagne; — *nostram auctoritatem firmatur;* — *per hanc epistole;* — *testimonia homines francos,* les témoignages des hommes francks; — *ad furtis conditionis,* pour les conditions du vol. » Les neutres deviennent féminins, et les féminins neutres; les solécismes les plus inattendus, les plus compliqués fourmillent; le hasard seul assemble les mots et décide de leurs rapports: « *Si vero puerum infra XII annorum aliqua culpa commiserit.* — *Si aliquas causas fuerunt.* — *Requiiscit membri bone memoriæ Andolena bona caretate suam,* ici reposent les membres d'Andolena d'excellente mémoire, aimée pour sa charité. — *Super terraturio vir illuster illo,* sur le territoire de cet homme illustre. — *Sedem habere Parisius; datum Parisius*, habiter Paris; donné ou fait à Paris. — *Qui præsentibus fuerunt.* — *Ebroinus majorem domus.* — *Hæc omnia te trado, bonas, organas, armentas,* je te donne tout, biens, instruments, troupeaux. » On voit déjà percer des formes ou des tournures francaises: « *Hoc sunt septem causas,* ce sont les sept causes. — *Cira* pour *cera; mercidem* pour *mercedem.* — *La tertia* pour *illa tertia.* — *Lui* ou *lue,* ou *lei* pour *huic illi: Præsentiam ipsius lui*, pour *præsentiam ipsius hujus illius,* la présence de cet homme-là même[1]. »

1. Selon M. d'Arbois de Jubainville, les habitudes de l'ancien celtique ont pu exercer une certaine influence sur cette altération du latin. On trouve dans le bas-latin *servos* pour *servus, suos* pour *suus,* et quelques désinences semblables. Or, le nominatif singulier de la première déclinaison gauloise était en *os*. En Italie, l'*s* des mots latins de la deuxième déclinaison a disparu; s'il s'est conservé en France, n'est-ce pas grâce à l'influence du celtique? L'accusatif des mots gaulois en *o* était *on,* forme qui subsiste dans *mon, ton, son,* et se remarque dans le bas-latin *tomolon* pour *tumulum.* Les noms de certains peuples gaulois formaient l'accusatif en *as*. Or, en latin, il y a seize noms de peuples qui ont cette forme de l'accusatif pluriel, *Lin-*

Ces citations, qu'il serait facile de multiplier, nous montrent ce qu'était devenue dans les Gaules la beauté harmonieuse et synthétique du latin ; nous pouvons y prendre une idée du jargon des Gallo-Romains. Car, répétons-le : Si le latin écrit était à ce point désorganisé, que penser des incorrections où s'émancipait le latin parlé?

Dans ce désordre, un principe nouveau paraît et s'impose à la déclinaison latine. Au lieu des six fonctions casuelles distinguées par la grammaire classique, la syntaxe ne semble distinguer, pour les noms, les pronoms et les adjectifs que deux fonctions casuelles, le sujet et le régime. Les formes classiques subsistent, mais la plupart sont inutiles; de là vient qu'on les prend l'une pour l'autre. C'est le premier symptôme de la décomposition; il signale un état intermédiaire et transitoire, le passage du latin au roman, c'est-à-dire au français primitif. Le français commencera du jour où les flexions des cas obliques, qui dans ce latin altéré sont encore reconnaissables, disparaîtront et se confondront dans une seule[1]. Qui a supprimé ces flexions inutiles, conservées dans les textes écrits par un reste d'habitude? Évidemment, c'est le latin parlé. Un besoin croissant de simplicité et de clarté, la logique du bon sens populaire ont écarté ces flexions multiples, ces désinences qui n'étaient plus qu'une gêne et une obscurité : la distinction capitale du sujet et du régime ayant prévalu et remplaçant tout le reste, on n'a conservé que deux flexions, deux désinences, celle qui indiquait le sujet et celle qui indiquait le régime. Or, cette distinction est la base même de la déclinaison dans la langue romane ou l'ancien français.

Pendant que M. d'Arbois de Jubainville publiait ce savant travail, M. Boucherie découvrait parmi les manuscrits de la bibliothèque de l'École de Médecine, à Montpellier, un texte de bas-latin qui semble avoir appartenu à cette classe de

gonas, Atrebatas, etc. — Ce sont là des opinions propres à M. d'Arbois de Jubainville, et qui n'engagent que lui. C'est la seule partie conjecturale de son savant livre.

1. D'Arbois de Jubainville.

biographies pieuses rédigées en langue rustique sous les Mérovingiens et qu'on a eu le tort de corriger plus tard. C'est une Vie de sainte Euphrosyne en vingt-deux chapitres, échappée aux remaniements. Ce latin-là est bien le contemporain de celui que nous citions tout à l'heure ; on y retrouve cet oubli des règles anciennes, cette confusion grotesque de la syntaxe qui nous dénonce, dans la langue du temps, un état d'anarchie chronique et désespérée. Voici quelques échantillons du style narratif qui florissait dans les cloîtres au VIIe et au VIIIe siècle : « *Dixit Pater puellæ ad abbati : Pater boni, ora pro nos. — Pro victo fratrorum pauca pecunia erogabat.— Vir suus in grandem tribulationem erat, et laus ejus in omni civitatem divulgabatur. — Magistros suos mirabat et quod querebant non inveniebantur. — Ambulabat ad ipso monasterio.* » — Ce texte, dit M. Boucherie, nous représente assez fidèlement le latin de la conversation parmi les gens instruits sous les Mérovingiens. Peut-être cette supposition fait-elle encore trop d'honneur aux « gens instruits » qui vivaient sous Dagobert ou Pépin de Landen : si mauvais que soit ce latin, celui de la conversation, même dans les cloîtres, était pire, sans aucun doute [1].

La corruption du latin n'est pas la seule cause qui ait dé-

1. *Vie de sainte Euphrosyne*, 1872. — M. Boucherie avait déjà publié en 1867 un autre texte latin du VIIe siècle, sous ce titre : *Cinq formules rhythmées et assonancées*. C'est une correspondance satirique, tantôt en prose pure, tantôt en prose rhythmée, entre l'évêque de Paris Frodebert et un certain Importun, parisien, « *Importunus, de Parisiaga terra.* » Ces lettres, courtes, tronquées et sans intérêt, nous offrent des expressions du genre de celles-ci : *sequis*, pour *sequeris; mentis*, pour *mentiris; rendis*, pour *reddis; se penetivit*, pour *illum pœnituit; imbolat*, il vole (d'où *embler*), etc. Tous ces textes nous rendent moins étonnants ceux que citait M. Villemain dans son cours de 1829 sur le moyen âge. « Le pape Zacharie, dit-il, fut obligé au VIIIe siècle de valider des baptêmes célébrés en Gaule dans ce singulier latin : *In nomine de Patria, et Filia, et Spiritua sancta.* » — En Italie, au VIIe siècle, voici quelle était la formule du commandement militaire : *Non vos turbatis, ordinem servate, bandum sequite; nemo dimittat bandum et inimicos seque.* (P. 68-70.) — On cite encore cette inscription tirée de Muratori : *Ædificatus est hanc civorius* (ornement qui sert de dôme à l'autel) *sub tempore domino nostro Lioprando rege* (de 712 à 744).

terminé la naissance d'une langue nouvelle ; sous ces apparences de mort agissait un principe de vie. Le génie des populations gauloises, affranchi du joug romain et latin, créait en silence des formes nouvelles, des habitudes instinctives de langage où se révélaient spontanément son humeur et son originalité. Quelque chose de plus vif et de plus court, un désir plus marqué de précision et de netteté, ce que les grammairiens appellent l'esprit analytique du français, opposé au caractère synthétique des langues anciennes, commençait à percer dans le parler populaire et hâtait tout ensemble la ruine de la syntaxe latine et la formation d'une autre syntaxe. Observons ici l'action simultanée de deux principes contraires : l'énergie de la race fait sortir un idiome vivant des débris accumulés par les causes de destruction que nous avons énumérées. A quelle époque cet idiome paraît-il dans l'histoire ? Quels sont les plus anciens textes écrits où nous puissions en saisir les premiers indices, en étudier les bégaiements ? C'est ce qui nous reste à exposer.

§ II

Premiers indices et anciens monuments de la langue romane.

En 659, nous rencontrons dans la Vie de saint Mummolin, évêque de Noyon, la plus ancienne mention de la langue romane que l'histoire nous ait conservée. Le biographe du saint nous apprend que Mummolin parlait à merveille deux langues, le *tudesque* et le *roman*, et que ce mérite, rare sans doute à cette époque, lui valut l'honneur de succéder à saint Éloi sur le siége de Noyon. On l'a vu plus haut : deux races et deux idiomes étaient en présence dans le nord des Gaules ; les Francks repoussaient l'idiome des Gallo-Romains ; il importait que l'évêque pût communiquer sans interprète avec les deux moitiés de son Église et servît, pour ainsi dire, de trait d'union. Mummolin, qui remplissait cette con-

dition, fut élu [1]. Que signifient au juste ces expressions, nouvelles dans l'histoire, *langue romane, lingua romana?* Elles désignent en Gaule la langue des populations gallo-romaines et, généralement en Occident, la langue de la *Romanie*, par opposition à la langue de la *Barbarie* [2]. Mais n'est-ce pas là un synonyme de *lingua latina?* Nullement; le biographe, homme savant, qui parlait et écrivait le latin, n'a pas commis cette confusion. Tant que le langage populaire conserva un caractère évident de latinité, on le désignait par ces mots, *latin rustique*, *latin plébéien;* du jour où des différences graves, des altérations profondes le séparèrent de la langue latine et lui donnèrent un caractère propre, une expression nouvelle parut pour signaler l'apparition d'un idiome nouveau : le *roman* existait à côté du latin. Au temps des Mérovingiens, voici comment les historiens désignent les langues alors en usage : *lingua teutonica* ou *theotisca*, ou *francica*, signifie le tudesque ; *lingua romana*, le roman; *lingua latina,* le latin; *lingua gallica*, le celtique, réfugié alors en Bretagne, et représenté dans la langue romane par quelques mots. Un texte qui a rapport au VIIIe siècle, second indice de l'existence du roman, nous montre clairement cette distinction. Gérard, abbé de Sauve-Majeure, écri-

1. « Interea vir Dei Eligius, Noviomensis urbis episcopus, post multa patrata miracula, in pace, plenus dierum, migravit ad Dominum, anno 659. Cujus in loco, fama bonorum operum, *quia prævalebat non tantum in teutonica, sed etiam in romana lingua,* Lotharii regis ad aures usque perveniente, præfatus Mummolinus ad pastoralis regis curam subrogatus est episcopus. » (*Vita S. Mummol.* dans J. Ghesquier, *Acta sanctorum Belgii selecta*, t. IV, 403.) — Sigebert de Gembloux dans sa chronique rapporte le même fait avec quelques légères différences : « Anno 665, obiit D. Eligius, Tornacencis episcopus, Dagoberti aurifex... Suffectus est episcopus in locum ejus Momolenus propterea quod vir esset sanctissimæ vitæ, ac *romanam non minus quam teutonicam calleret linguam.* » (Jacob Meyer, *Annal. Flandriæ*, L. I, p. 5.)

2. Cette opposition des deux langues et des deux races est nettement marquée dans ces vers de Fortunat sur le roi Charibert :

Hinc cui *Barbaries*, illinc *Romania* plaudit :
Diversis linguis laus sonat una viri.

(L. VI, carm. IV, p. 210.)

vant la vie de saint Adalhart, abbé de Corbie, son maître, lui accorde cet éloge : « S'il parlait *roman*, on eût cru qu'il ne savait que cette langue, tant il la possédait bien ; s'il s'exprimait en *tudesque*, son discours avait encore plus d'éclat ; parlait-il *latin*, c'était la perfection même[1]. » Plus on avance, plus l'opposition se marque entre le latin et le roman ; bientôt naîtra l'expression *enromancer*, qui signifiera *traduire en roman*, *mettre en français*[2].

On s'est demandé si Charlemagne avait parlé français ou entendu parler français : il a entendu parler le roman et l'a sans doute, à l'occasion, parlé lui-même. Il y avait plus d'un idiome, comme il y avait plus d'une race dans l'empire de Charlemagne : l'Empereur savait le latin, un peu de grec et même d'hébreu, mais il parlait ordinairement le *francique*, ou le tudesque, sa langue maternelle. Il rédigea, dit-on, une grammaire tudesque, fit recueillir les poésies héroïques des Germains, ses ancêtres, donna aux vents et aux mois des noms tudesques : en un mot, tandis qu'il relevait les études classiques et le latin littéraire dans les écoles fondées par lui ou par ses ordres, il protégeait la langue des Francks, et cette protection même semble prouver le déclin du tudesque dans les Gaules, car on ne protége que ce qui est faible[3]. Si Charlemagne et son gouvernement parlaient latin ou allemand, beaucoup de ses officiers et de ses soldats ne connaissaient que la langue romane : les Neustriens qui combattaient dans ses armées parlaient un idiome dont les Serments de Strasbourg en 842 nous offrent un curieux échantillon. Mais nous avons d'autres vestiges, d'autres débris de l'ancien

1. « Qui si *vulgari*, id est, *romana lingua* loqueretur, omnium aliarum putares inscium ; si vero *teutonica*, enitebat perfectius ; si *latina*, in nulla omnino absolutius. » (*Act. sanct. ord. S. Bened.*, sæculo IV, p. 355.) — Adalhart vivait dans la seconde moitié du VIII[e] siècle.

2. « Les drugemens qui *enromançaient* le sarrazinois au comte Perron. » (Joinville, *Ed. de F. Michel*, p. 101.)

3. Eginhard, *Vie de Charlemagne*. (*Recueil des historiens de France*, t. V, 98, 99, 103.)

roman, bien antérieurs aux Serments de Strasbourg : ce sont les Glossaires de Cassel et de Reichenau.

Le Glossaire de Reichenau, ainsi nommé de l'abbaye où on l'a découvert, est contenu dans un manuscrit de la fin du VIIIe siècle [1]. Celui qui l'a rédigé se proposait de faciliter l'intelligence du latin de la Bible à ceux de ses compatriotes qui parlaient roman. En regard des expressions de la Vulgate, il a placé des équivalents ou des synonymes en langue romane [2]. Certains indices nous indiquent que ce glossaire appartient, comme disent les philologues, au domaine français, c'est-à-dire qu'il a été composé dans le roman du nord de la Gaule [3]. L'ancienneté de ce texte lui donnant du prix, nous en citerons un assez long fragment, en faisant remarquer que les mots romans sont légèrement latinisés ou ramenés à leur ancienne forme latine, selon l'usage suivi dans les chartes et les diplômes. Mais en ôtant cette désinence latine, que pour la plupart ils n'avaient plus à cette époque, en les dégageant de cette légère enveloppe, on y reconnaît sans peine les mots de la langue nouvelle, les expressions qui, en s'épurant, deviendront des expressions françaises. — Voici ce document :

LATIN DE LA VULGATE.	SYNONYMES EN LANGUE ROMANE.
Rufa	sora (sor, saur, roux).
minatur	manatiat (menace).
minæ	manatces [4].

1. Il se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de Karlsruhe, sous le nº 115. Il a été publié par Adolphe Holtzmann en 1863. (Voir *Bibliothèque de l'École des hautes études*, 5e fascicule, 1870.)

2. Ce glossaire est double; la première partie sert à expliquer la Vulgate; la seconde, d'un usage plus général, est un vocabulaire par ordre alphabétique. Ce glossaire biblique n'est pas le seul. Il y en a un autre qui provient de la même abbaye et qui est aussi à Karlsruhe, sous le nº 99. Il paraît être du même temps. Nous le réunirons au premier dans les citations.

3. Première preuve : on y rencontre des mots qui ne sont connus que dans le domaine français, qui manquent aux autres dialectes de la langue romane, au provençal, à l'italien et à l'espagnol. Une seconde preuve, c'est la présence de l'*h* aspirée dans les mots d'origine germanique.

4. Dans le cantique de sainte Eulalie (xe siècle), on lit : « *Por manatce regiel,* » « par menace royale. »

cæmentarii	maciones (maçons).
manipuli	garbæ (gerbes.)
sulci	rigæ (roies.)
ocreas	husas (houses, houseaux.)
sarĉina	bisatia (besace.)
colliridam	turtam (tourte, pâtisserie.)
laterum	teularum (tuiles.)
onerati	carcati (chargés.)
singulariter	solamente (seulement.)
nent	filant.
pallium	drappum.
pruina	gelata (gelée.)
caseum	formaticum (fromage.)
flasconem (mot du latin populaire)	buticulam (bouteille.)
in cartallo	in panario (panier.)
galea	helmus (helme, heaume.)
sortileus	sorcerus (sorcier.)
fæx	lias (lie.)

C'est là le français du temps de Charlemagne. Nous avons, dans ces *Glosses* et dans celles qui les suivent, une partie déjà constituée de notre vocabulaire [1].

Le glossaire de Cassel, moins important, mais plus ancien peut-être, nous présente des mots allemands traduits par des mots romans [2]. Sans doute un Gallo-Romain voyageant en Allemagne voulut savoir les expressions du pays pour les choses les plus ordinaires ; un Allemand, qui savait les deux langues, lui dressa un petit dictionnaire portatif à

1. Donnons encore quelques exemples : « Oves, *berbices* (brebis).— Sculpare, *intaliare* (entailler). — Novacula, *rasorium* (rasoir). — Thorax, *brunia* (brunie, cuirasse). — Jager, *jornalis* (journal). — Nutare, *cancellare* (chanceler). — Rostrum, *beccus*. — Saniore, *plus sano*. — Tædet, *anoget* (ennuie). — Tugurium, *cabanna*. — Viscera, *intralia*. — Vespertiliones, *calves sorices* (chauves-souris). — In foro, *in mercato*. — Stipulam, *stulus* (éteule). — Vim, *fortiam*. — Furvus, *brunus*. — Turmas, *fulcas* (foules, *folch*, tudesque). — Arundo, *ros* (roseau). — Trabem, *trastrum* (tréteaux), etc.

2. Selon Grimm, ce glossaire est du VIIIe ou même du VIIe siècle. C'est un manuscrit de Fulda transporté à Cassel. Il a été publié pour la première fois en 1729.

son usage[1]. Le roman du glossaire de Cassel est moins formé, moins dégagé du latin que le roman du glossaire de Reichenau; voici les mots les plus français de ce recueil : *Mantun,* menton; — *taluun,* talon; — *uncla,* ongle; — *birbici,* brebis; — *camisa,* chemise; — *cava,* cave; — *tunne,* tonne; — *hanap,* verre à boire, français du moyen âge; — *aucas,* oies; — *cuppa,* coupe; — *caldaru,* chaudron; — *craimalas,* crémail; — *martel,* marteau; — *verrt,* porc; — *purcelli,* pourceaux; — *pulcins,* poussins; — *keminada,* cheminée; — *troia,* truie; — *pis,* poitrine; — *pao,* paon; — *puldro,* poulain, vieux français, poutrain[2].

Cette langue, dont nous rassemblons ici les plus curieux vestiges, s'était si bien substituée au latin dans l'usage populaire, le latin était devenu si peu intelligible au peuple, que les Capitulaires de Charlemagne et les conciles du IXe siècle, ceux de Tours et de Reims en 813, celui d'Arles en 851, ordonnent aux évêques de prêcher en roman et de traduire en roman le latin des homélies des Pères[3]. Peut-être est-ce

1. *Bibliothèque de l'école des hautes études,* 5e fascicule, 1870. — Il est regrettable que nous ne trouvions pas en France de glossaires aussi anciens Ceux qui remontent le plus haut sont du XIIe siècle. (Voir *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. XXX (1869), p. 325; *Elnonensia,* par J.-F. Willems, 1845.)

2. Chevalet cite, en outre, comme indice du roman contemporain de Charlemagne, les litanies de Soissons, composées pour invoquer le ciel en faveur de l'empereur et du pape Adrien Ier; le peuple, à chaque invocation, répondait : *Tu lo juva.* — C'est là un bien faible vestige. (T. I, 28.) — M. Génin a signalé, dans les actes publics des VIIe, VIIIe et IXe siècles, des noms propres ou des noms de pays qui ont déjà la forme française. On lit dans une donation du roi Dagobert : « Nec non et de Salice, seu aqua Putta (Puteaux), quæ constat in agro Parisiaco... (634). » — Dans la *Vie de saint Pardulphe* (741) : « *Berciolum,* quod philosophi honesto sermone cunabulum vocant. » — Dans diverses donations du temps de Charlemagne et de ses successeurs : « De monasteriis minutis ubi *nonnanes* (les nonnains) sine regula sedent (789). » — Villa quæ dicitur *Lertiaux* (817). — Ecclesia quæ dicitur *Belmont* (859).— Juxtaque donavit ecclesiam castri nomine *Vandres* (845). Villa quæ dicitur *Vals* (827). — In duobus locis, *Grantvillars* et *Rosières* (890). — Introd. à la *Chanson de Roland.*

3. Capitul. de *Officio Prædicat.* (Pertz, *Monum. germ. hist.*, t. III, 190.) — Voici le texte du concile de Tours, XVIIe canon : « Easdem homilias

en exécution des ordonnances impériales ou ecclésiastiques qu'a été composé ce commentaire du texte de Jonas, découvert à Valenciennes et publié par M. Génin. Autant qu'on en peut juger dans l'état où ce fragment nous est parvenu, ce n'est qu'un brouillon, une préparation rapide écrite par un prêtre avant de monter en chaire : le roman s'y mêle au latin pour l'expliquer, et cette confusion des deux langues donne à tout le morceau un air de ressemblance avec les fameux sermons macaroniques du moyen âge. L'écriture semble en fixer l'époque au IXe siècle [1].

Les Serments de Strasbourg, qui datent de 842, nous offrent avec un texte plus sûr, une meilleure base d'appréciation. Conservés par l'historien Nithard, dont on a un manuscrit du Xe siècle, ils nous permettent de conjecturer, d'après un échantillon malheureusement un peu court, ce qu'était le roman vers le temps du règne de Charlemagne, ce qu'il retenait encore du latin, et par quelles innovations il s'en était séparé. C'est la première apparition certaine du vieux français dans l'histoire politique. On sait à quelle occasion ces

quisque episcopus aperte transferre studeat *in rusticam romanam linguam, aut theotiscam,* quo facilius cuncti possint intelligere quæ dicuntur. » (Labbe, t. IX, 351.)

1. Génin, édition de la *Chanson de Roland* (1850), p. 55. — Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*. Voici un fragment de ce commentaire : « Et afflictus est Jonas afflictione magna (ch. IV), et oravit ad Deum et dixit... *Dunc, ço dixit, si fut Jonas, propheta mult correcious e mult ireist,* quia deus de Ninivitis misericordiam habuit, *e lor peccatum lor* dimisit; *saveiet ço que li celor sub ço astreiet eis ruina judæorum, e ne doceiet lor salut, cum il faciebat* de perditione Judæorum... Et præparavit Dominus ederam super caput Jonæ... Jonas propheta *mult laboret et mult penet a cel populum, ço dixit; e faciebat grand iholt, et eret mult las... un edre sor seu cheue, quant umbre li fesist e repauser se podist...* Et lætatus est Jonas super ederam... *Mult lætatus, ço dixit, por que deus cel edre li donat a sun soueir et a sun repausement li donat...* Et præcipit dominus vermi qui percussit ederam et exaruit... *Dunc, ço dixit, si rogavit deus ad un verme que percussist cel edre sost que cil sedebat, et cil edre fu seche, si vint grances iholt super caput Jone...* — Sic liberat *de cel peril quant il habebat decretum que super els metreiet. Cum potestis ore videre et entelgir... faites vost almones, ne si cum faire debetis, e faites vost eleemosynas, cert, ço sapitis. Poscite li que cest fructum, que mostret nos habemus, qu'el nos conservet, et ad maturitatem condure lo posciomes e cels eleemosynas possumus facere...* »

serments furent prononcés. Charles le Chauve et Louis le Germanique s'étaient alliés contre l'empereur Lothaire, leur frère ; ils voulurent donner à cette alliance la consécration d'un acte solennel, ils se jurèrent fidélité à Strasbourg en présence de leurs soldats et lièrent ceux-ci par un public engagement. Mais les deux armées, recrutées dans des pays différents, ne parlaient pas la même langue : les Neustriens de Charles le Chauve parlaient la langue romane, et les soldats de Louis le Germanique parlaient le tudesque. Louis, pour être compris des Neustriens, prononça le serment en langue romane, et les soldats lui répondirent en leur idiome : Charles et l'armée du Germanique jurèrent en tudesque. De là, dans une même page, deux monuments très-précieux pour l'histoire des langues : l'un, de l'ancien allemand, et l'autre, de l'ancien français[1].

SERMENT DE LOUIS LE GERMANIQUE EN LANGUE ROMANE.

« Pro Deo amur, et pro Christian poblo et nostro commun salvament, dist di in avant, in quant Deus savir et podir me dunat, si salvarei-eo cist meon fradre Karlo, et in adjudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradra salvar dift, in o quid il mi altresi fazet, et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai qui, meon vol, cist meon fradre Karle in damno sit[2]. »

Traduction française de ce texte roman.

« Pour l'amour de Dieu, et pour le commun salut du peuple

1. On peut lire dans le tome XXXII (1871) de la *Bibliothèque de l'école des Chartes* une explication nouvelle et savante du texte allemand, par M. d'Arbois de Jubainville (p. 321).

2. Nithard, L. III. (*Histor. franc. scriptores,* Duchesne, t. II, p. 274.) Voir dans Chevalet (t. I, 83) le texte des serments copié sur le manuscrit de Nithard et le fac-simile de l'écriture. (Biblioth. du Vatican, nº 1964.) — Nithard était le petit-fils de Charlemagne et le conseiller intime de Charles le Chauve. L'historien fait précéder le texte de l'indication suivante : « *Sacramenta quæ subter notata sunt Ludhwicus romana, Karolus vero theotisca lingua juraverunt; ac sic ante sacramenta circumfusam plebem alter theotisca, alter romana lingua allocuti sunt.* »

chrétien et le nôtre, dorénavant (*de ista die in avant*), autant que Dieu m'en donne savoir et pouvoir, je défendrai (*eo*, pour *ego*), mon frère Karle que voilà (*cist*, du latin *ecce, istum*), et par aide (*adjudha*, du latin *adjutare*), et en chaque (*cadhuna*, du latin *quot una*) chose ainsi qu'on doit (*dift*, *debet*) par devoir (*per dreit*) défendre son frère, à la condition qu'il (en ce que, *in o quid*, *o* pour *hoc*), me fasse de même (*altresi*, de *alterum sic*, la pareille); et avec Lothaire je ne prendrai jamais aucun arrangement qui, par ma volonté, soit au préjudice de mon frère Karl que voilà[1]. »

SERMENT DES SOLDATS DE CHARLES LE CHAUVE EN LANGUE ROMANE.

« Si Lodhwigs sagrament que son fradre Karlo jurat conservat, et Karlus meos sendra, de suo part, non lo stanit, si io returnar non l'int pois, ne io ne neuls cui eo returnar int pois in nulla adjudha contra Lodwig nun li iv er. »

Traduction française du texte roman.

« Si Louis garde le serment (*sacramentum*) qu'il jure à son frère Karle, et si Karle, mon seigneur (*meos* pour *meus*; *sendra* de *senior*, *seniorem*), de son côté, ne le tient pas, si je (*io* de *ego*) ne puis l'en (*l'int*, illum inde) détourner (*pois*, de possum, *returnar*, de *re tornare*), ni moi, ni nul que je puisse en détourner, je ne lui serai en aucune aide contre Louis (*nun li iv er*, du latin *non illi ibi ero*[2]). »

1. Pour mieux faire sentir la différence des langues et l'écart qui existe entre le latin et le roman de ce serment, voici la traduction latine : « Pro Dei amore, et pro christiani populi et nostra communi salute, ab isto die in posterum, quantum Deus sapere et posse mihi donat, sic salvabo ego istum meum fratrem Karolum et in adjumento et in quaque causa, sicut homo per rectum fratrem suum salvare debet, dummodo ille mihi alterne faciat; et ab Lothario ullum placitum nunquam prehendam quod mea voluntate isti meo fratri Karolo in damno sit. (Voir une explication détaillée du texte roman dans le *Précis d'histoire de la langue française*, par M. Pélissier (1873), et dans Chevalet, t. I, p. 75-83.)

2. Traduction latine : « Si Ludovicus sacramentum, quod fratri suo Karolo jurat, conservat, et Karolus, meus senior, pro sua parte, non illud tenet, si ego eum inde (ab hoc facto) revocare non possum, neque ego, neque ullus quem ego avocare inde possum, in ullo adjumento contra Ludovicum non illi ibi ero. »

On surprend ici l'ancien français dans la crise de sa première formation. Certains mots sont encore tout latins, d'autres ont une apparence moderne ; la plupart sont du latin tronqué, défiguré, presque méconnaissable ; mais déjà les lois qui président à cette longue métamorphose du latin en français, lois que nous exposerons dans le chapitre suivant, commencent à paraître, et l'on distingue à quelques signes, au changement de quelques lettres, les caractères du roman du nord, qui s'appellera plus tard la langue d'oïl[1].

Des preuves aussi décisives de l'existence d'une langue nouvelle rendent superflus les témoignages que nous pourrions emprunter aux historiens du xe siècle. L'épitaphe de l'abbé Notger, mort en 998, nous apprend que cet abbé prêchait en français devant le peuple, en latin devant le clergé :

Vulgari plebem, clerum *sermone latino*
Erudit.

Le pape Grégoire V, mort en 999, savait trois langues, le tudesque, le roman, et le latin ; dans ses sermons, il s'en servait tour à tour, il accommodait son langage aux exigences de l'auditoire :

Usus *francica, vulgari,* et *voce latina,*
Instituit populos eloquio triplici.

Au concile de Mousson, en 995, l'évêque de Verdun, Haimon, harangua en français. Le concile d'Arras, en 1025, ayant rédigé une profession de foi pour les hérétiques, la fit *enromancer*, ou traduire en français. En 909, l'empereur Othon, saluant des moines, leur disait bonjour en roman, *romanice*, *bon man*[2]. L'usage du tudesque se maintenait ce-

1. Chevalet, t. I, 75-85. — Charles le Chauve devait compter fort peu de méridionaux dans son armée. Le royaume de Bourgogne faisait partie des États de Lothaire, et l'Aquitaine était alors gouvernée par Pépin, allié de l'empereur et implacable ennemi de Charles.

2. Ampère, *Hist. littér.*, t. III, 486-593. — Génin, Introd. à la *Chanson de Roland*, p. 58. — « Si les Normands au xe siècle, dit M. Littré, n'avaient pas trouvé en Gaule une langue déjà formée, ils ne l'auraient pas adoptée

pendant à la cour des Carlovingiens, où des habitudes de famille et de fréquents rapports avec les princes d'Allemagne le conservaient. Louis le Débonnaire, sur son lit de mort, chassait le diable en tudesque; Louis d'Outremer, au synode d'Engelheim, faisait traduire en tudesque, pour la comprendre, une lettre du pape Agapet [1]. Ce qui semble indiquer que le nombre de ceux qui savaient cette langue devenait de plus en plus rare en France, c'est que l'abbé Loup de Ferrières, ministre de Charles le Chauve, fut obligé d'envoyer en Allemagne des jeunes gens de son monastère pour l'apprendre : soin qui prouve en même temps combien la connaissance du tudesque était encore nécessaire aux hommes politiques [2]. Sous Charles le Simple, petit-fils de Charles le Chauve, une rixe éclata sur les bords du Rhin entre la suite de ce prince et celle d'Henri l'Oiseleur; on mit l'épée à la main, il y eut des morts et des blessés : quel était le sujet de la querelle? La seule différence du langage; on se moquait les uns des autres, parce que les uns parlaient le roman, et les autres le tudesque [3]. L'antipathie des races se déclarait et s'excitait par la diversité des idiomes. Aussi, ce fut pour Hugues Capet un titre à la faveur publique de ne pas savoir l'allemand; on oublia son origine germanique et l'on salua roi de France un prince qui ne parlait que le français [4]. Dé-

si vite et ne lui auraient pas sacrifié si volontiers leur idiome national. Il y aurait eu lutte entre les deux idiomes et le normand aurait exercé une action plus marquée sur le roman. »

1. Chevalet, t. I, 24-32. — « Conversa facie in sinistram partem, virtute quanta potuit dixit bis : huz! huz! quod significat *foras! foras!* » (*Vita Ludov. Pii.* — *Recueil des hist. de France*, t. VI, 125.)

2. « Hujus linguæ usum hoc tempore pernecessarium... » (Loup de Ferrières, Epist. XII et LXX, année 844. — *Recueil des hist. de France,* Dom Bouquet, t. VII, 488. — Duchesne, t. II, 764.)

3. « Gallorum Germanorumque juvenes *linguarum idiomate offensi, ut eorum mos est*, cum multa animositate maledictis se lacessere cœperunt, consertique gladios exerunt ac se adorsi lethaliter sauciant. » (Richeri, *Hist. libri quatuor,* édit. Guadet, t. I, 48.)

4. Le bisaïeul de Hugues Capet, Robert le Fort, était fils de l'allemand Witichin. (Richer, t. I, p. 16.) — Dans une entrevue de Hugues avec l'empereur Othon II, un interprète fut nécessaire : l'empereur ne parlait que le le latin et le tudesque, et Hugues ne savait que le roman. L'empereur parla

sormais, la séparation des deux pays est un fait accompli; les princes allemands choisiront pour ambassadeurs en France des hommes habiles à parler la langue romane [1]. A partir de ce temps, les chroniques latines, pour désigner la langue française, dont le sens n'est plus sujet à équivoque, se servent de ces expressions, *lingua gallica*, *lingua francica:* c'est la langue de la France ou de la Gaule opposée aux idiomes de l'Allemagne [2].

Ce même xe siècle voit naître la poésie moderne au nord et au midi. Les monuments de la langue romane qui appartiennent à cette époque, la *Cantilène de sainte Eulalie*, la *Passion du Christ*, la *Vie de saint Léger*, le *Poëme sur Boëce*, sont en vers rimés ou assonnancés : l'organe de la pensée française est créé, l'idiome est constitué dans ses éléments essentiels et déjà la littérature commence. Sans vouloir anticiper sur les questions que soulève l'examen de ces poésies primitives, nous citerons celle qui nous semble précéder toutes les autres, la *Cantilène de sainte Eulalie*, découverte à Valenciennes en 1837 dans un manuscrit du xe siècle [3]. On aura ainsi un double échantillon, en vers et en prose, du plus ancien français [4].

CANTIQUE DE SAINTE EULALIE.

Buona pulcella fut Eulalia;
Bel avret corps, bellezour anima,
Voldrent la veintre li Deo inimi,

en latin et l'évêque d'Orléans, Arnulfe, traduisit en roman ses paroles. (Richer, t. II, 102.)

1. Thierry, duc de Lorraine (984-1026) se servait de Nanter, abbé de Saint-Michel, dans ses relations avec le roi de France : « *Quia noverat eum linguæ gallicæ peritia facundissimum.* » (*Chroniq. du monast. de S.-Michel.* — *Recueil des hist. de France*, t. X, p. 286, note *a*.)

2. Diez, Introd. à la *Gramm. des langues romanes*, p. 146-147.

3. Par M. Hoffmann de Fallersleben. — Chevalet, t. I, 84. — M. Hoffmann attribuait ces poésies au ixe siècle, date qui semble trop ancienne. (Voir *Elnonensia*, monuments de la langue romane du ixe siècle, par J.-F. Willems, Gand, 1845, 2e édit.)

4. Parmi ces poëmes primitifs, deux appartiennent à la langue d'oïl, *le cantique de sainte Eulalie* et *la Vie de saint Léger;* un, le *poëme sur Boëce*.

Voldrent la faire diavle servir,
Elle n'out eskoltet les mals conseilliers,
Qu'elle Deo raneiet chi maent sus en ciel.
Ne por or, ned argent, ne paramenz,
Por manatce regiel ne preiemen,
Ne ule cose non la pouret omque pleier,
La polle, sempre non amast lo Deo menestier ;
E por o fut presente de Maximiien,
Chi rex eret a cels dis sovre pagiens.
El li enortet dont lei nonque chielt,
Qued elle fuiet lo nom christien...
Enz en l'fou la gettèrent com arde tost.
Elle colpes non avret, por o no s'coist.
A ezo no s'voldret concreidre li rex pagiens ;
Ad une spede li roveret tolir lo chief.
La domnizelle celle kose non contredist...
In figure de colomb volat à ciel.
Tuit oram que por nos degnet preier,
Quod avuisset de nos Christus mercit,
Post la mort, et a lui nos laist venir,
Per souue clementia [1].

Entre les *Serments de Strasbourg* et cette cantilène, un

est de la langue d'oc; quant à la *Passion du Christ*, découverte à Clermont, elle semble écrite dans un dialecte mixte. Du reste, au xe siècle, les différences étaient moins tranchées qu'elles ne l'ont été plus tard entre le roman du Nord et celui du Midi. (Voir dans le no 7 de la *Romania* (juillet 1873), *la Passion du Christ*, texte revu sur le manuscrit par M. Gaston Pâris.)

1. Traduction du texte : « Bonne vierge fut Eulalie; beau elle avait le corps, plus belle l'âme. — Les ennemis de Dieu voulurent la vaincre; — ils voulurent lui faire servir le diable.— Elle n'a pas voulu écouter les mauvais conseillers (qui lui disaient) de renier Dieu qui habite là-haut dans le ciel. — Ni pour or, ni argent, ni parures; — par menace du roi, ni par prière; nulle chose ne la put oncques plier, cette vierge, à ne pas aimer toujours le service de Dieu. — Et pour cela elle fut présentée devant Maximien, qui roi était en ces jours sur les payens. — Il l'exhorte à ce dont il ne lui chault jamais (à une chose dont elle n'a nul souci), à abandonner le nom chrétien... Ils la jetèrent au milieu du feu (*enz*, intus, au fond), de façon à ce qu'elle brûlât bientôt. Elle n'avait pas de fautes, pour cela elle ne brûla pas. — Le roi païen ne voulut pas se fier à cela (*ezo*, iço, ceo, ce, cela). — Il commanda (*roveret*, de *rogare*) de lui enlever la tête avec une épée. — La noble fille ne s'opposa point à cette chose... En forme de colombe elle vole au ciel. — Tous (*tuit*, de toti) demandons que pour nous elle daigne prier, — Afin que le Christ ait de nous pitié, après la mort, et à lui nous laisse venir, par sa (*souue* de *sua*) clémence. » V. Chevalet. (*Glossaire étymologique*, t. I, p. 122.)

visible progrès s'est accompli dans la langue. Nous trouvons ici beaucoup moins d'expressions entièrement latines, beaucoup plus de mots déjà formés ; et bien que certains passages soient peu intelligibles, l'ensemble a de la clarté, un tour simple et facile, et pour tout dire, un air français [1].

Résumons-nous. Du ve au ixe siècle, une langue sortie du latin a peu à peu remplacé celui-ci dans l'usage et le parler populaire; elle a refoulé le tudesque en Allemagne et les débris du celtique au fond de la Bretagne. Ce ne sont ni les savants ni les livres qui ont imposé cette langue au peuple ; nulle conquête, nulle puissance extérieure ne l'a importée du dehors ; le peuple lui-même l'a faite, en obéissant tout ensemble aux habitudes prises, à la tradition romaine, et à son génie propre, affranchi par les invasions. De là, le double caractère de cette langue qui tient beaucoup du latin et qui en diffère essentiellement. Nous avons vu percer, dans les

1. Voici un fragment du poëme sur Boëce, en langue d'oc. Ce poëme en 257 vers, imité du *De Consolatione philosophiæ* de Boëce, est le plus ancien monument du roman du Midi. Il appartient à la seconde moitié du xe siècle. On cite encore, comme étant du même temps, des chartes où des phrases provençales sont mêlées au latin. (Voir Bartsch, *Chrestom. provençale*, 2e édit., 1868.)

Cum jaz Boecize pena charceral,
Plan se sos dols et sos menus pecaz :
D'una donzella fu lains visitaz ;
Filia's al rei qui a grand poestaz :
Ella's ta bella reluz ent lo palaz ;
Lo mas o intra inz es granz claritaz,
Ja no es obs foz i ssia allumnaz ;
Veder ent poz l'om per quaranta ciptaz ;
Qual ora's vol, petita's fai asaz ;
Cum ella 'sana, cel a del cap polsat ;
Quant be se dreca, lo cel a pertuzat,
E ve lainz tota la majestat.....

Traduction. — « Comme gît Boëce en peine de prison, il plaint en soi-même ses fautes et ses menus péchés; d'une demoiselle fut léans visité; c'est la fille d'un roi qui a grande puissance; elle est si belle que le palais reluit à l'intérieur; la maison où elle entre est en grande clarté; jamais n'est besoin que le feu y soit allumé. On peut voir dedans par quarante cités. A l'heure qu'elle veut, elle se fait petite ; quand elle se hausse, elle frappe le ciel de la tête; quand bien se dresse, elle a percé le ciel, et voit léans toute la majesté. »

plus anciens monuments écrits où l'on puisse étudier ses débuts, les signes évidents de sa future originalité. Sans doute, la langue nouvelle ne doit pas tout au latin : elle a retenu quelques mots du gaulois; elle a emprunté quelques expressions au grec des colonies phocéennes; deux ou trois mots lui sont venus de l'aquitain; quelques-uns lui viendront de l'arabe et des langues orientales à l'époque des croisades [1]; mais ces emprunts, en y comprenant ceux qu'elle a faits plus largement au tudesque, n'excèdent pas un millier de mots, et tout le reste du vocabulaire, avec la syntaxe, lui vient du latin. C'est par l'intermédiaire du latin que le grec littéraire est entré dans le français primitif. Là est le fonds solide et substantiel de la langue.

Nous savons à quelle époque, en quelles circonstances le roman s'est formé; un point obscur, et de la plus haute importance, veut être éclairci : comment s'est accompli ce passage difficile, cette transition critique d'une langue à l'autre? La naissance du français est un fait constaté; ce qu'il faut expliquer, c'est le secret de sa formation.

1. Sur les mots arabes et orientaux qui sont entrés dans la langue, voir Chevalet, t. I, p. 5; Diez, t. I, 58; Brachet, *Dict. étymol.*, XLII; Ampère, *Hist. de la langue franç.*, p. 354-360. — Les principales expressions qui nous sont venues de l'Orient sont : amiral, alcool, alcali, chiffre, alambic, échec et mat, hasard, café, tamarin, bazar, magasin, haras, truchement, kiosque, taffetas, jupe, coton, orange, azur, carat, civette, nacre, laque, jasmin, maroquin, mesquin, chérubin, séraphin, gêne, éden, câble, chicane, avoine, etc. La plupart de ces expressions, sinon toutes, sont entrées dans la langue après sa formation. Les invasions sarrasines du VIIIe au XIe siècle ne lui ont rien donné.

CHAPITRE IV.

LES RÈGLES DE L'ANCIEN FRANÇAIS.

Lois qui ont présidé à la formation du roman ou de l'ancien français. — Examen du vocabulaire. Influence de l'accent tonique sur la composition des mots. — Examen de la syntaxe. La règle de l'*s*. Le cas-sujet et le cas-régime. — Les trois types de la déclinaison romane. — A quelle époque ces restes de latinité ont disparu. — Constitution du fonds primitif de la langue. Ses accroissements ultérieurs.

« Notre langue, a dit Voltaire, s'est formée du latin en abrégeant les mots, parce que c'est le propre des Barbares que d'abréger tous les mots. » Cette réflexion, trop brève elle-même, n'exprime qu'une demi-vérité. Voltaire semble croire que la barbarie seule ou le hasard a produit ces abréviations qui caractérisent les mots français tirés du latin ; il n'en est rien, et ce n'est point par aventure, au gré des caprices d'une multitude ignorante et grossière que notre langue s'est constituée. Des lois certaines ont réglé ce travail de transformation : d'un bout du territoire à l'autre, cette mutilation du latin s'est accomplie, comme une œuvre intelligente, d'une façon invariable, sous l'empire de causes identiques ; un mot latin a donné partout, au nord et au midi, le même mot français, à peine modifié par des différences de sonorité. Ces influences supérieures, gouvernant les esprits à leur insu, ont triomphé de l'anarchie des temps mérovingiens ; elles ont prévalu contre l'antipathie des races, la diversité des climats, l'obstacle des distances ; malgré les révolutions et malgré l'ignorance croissante, elles ont fait

entrer dans la langue nouvelle l'ordre, l'unité, l'harmonie, conditions essentielles de sa vitalité.

Examinons l'action de ces influences sur les deux éléments dont notre langue est formée : le vocabulaire et la syntaxe. Quelles lois ont présidé à la composition des mots, à leur disposition dans la phrase? Pour emprunter une expression savante aux philologues, comment s'est constitué *l'organisme* de la langue romane, c'est-à-dire de l'ancien français?

§ I

Le Vocabulaire roman.

Le roman étant sorti du latin parlé, ce qui a décidé de la forme des mots nouveaux, c'est la manière dont les mots latins étaient prononcés. Or, la prononciation du latin, comme celle du grec, obéissait en tout pays à une règle fixe : la règle de l'accent tonique. L'accent était l'*âme du mot*, nous dit le grammairien Diomède ; la façon de prononcer le mot ne pouvait se séparer du mot lui-même. La voix s'élevait sur la syllabe marquée de l'accent tonique et, en insistant sur cette partie essentielle, elle réduisait et semblait parfois supprimer les autres syllabes. La prononciation accentuée du latin se répandit, avec le latin, dans toutes les contrées qu'on appelle aujourd'hui le domaine des langues romanes : la règle était si constante, si naturellement acceptée que les très-rares exceptions qu'on a signalées sont les mêmes partout et se retrouvent dans toutes les langues romanes; la dérogation à la loi, en se généralisant, était devenue comme une autre loi. Ce fait est d'une importance capitale pour l'explication que nous cherchons : il nous donne le secret de la formation régulière, uniforme de notre vocabulaire. Otez ce principe d'ordre, et nous avons le chaos; la constitution de la langue devient impossible. — On en jugera par les conséquences que nous allons développer.

En latin, l'accent tonique porte sur la pénultième, quand

elle est longue, et, quand celle-ci est brève, il recule sur l'antépénultième. Les mots suivants étaient ainsi accentués par la prononciation : *pīngere, imprīmere, amābilis*, *nōbilis*, *dōminus*, *dōmus, fēmina*, *prīncipem*, *primārius, legālis, fidēlis, pērtica, āngelus*, *frăgilis, dēcima*, *dēbitum*, etc. Eh bien ! le mot français que l'usage et le parler populaire a fait sortir de chacun de ces mots latins s'est comme contracté autour de la syllabe dominante ; les autres syllabes se sont resserrées ou bien ont disparu, en français, comme elles disparaissaient dans la prononciation latine. De là ces mots : *peindre*, *empreindre*, *aimable, noble, dom*, *dôme, femme, prince*, *premier*, *loyal, féal*, *perche, ange, frêle, dîme, dette,* etc. Chaque mot français est comme marqué de l'empreinte dont l'accent tonique marquait le mot latin correspondant, il reproduit la forme que la prononciation imprimait au mot latin. « L'accent tonique, dit Diez, est le pivot autour duquel tourne la formation des mots dans les langues romanes [1]. » Si les langues romanes avaient déplacé l'accent tonique des mots latins qu'elles empruntaient, le caractère de ces langues, leur vocabulaire en aurait été profondément changé. Les expressions françaises, bien qu'empruntées aux mêmes radicaux latins, seraient aujourd'hui tout autres. Nous en voyons une preuve dans les mots que les Germains ont pris au latin, en déplaçant l'accent tonique : comparez-les aux mots français sortis de la même origine, la différence est frappante [2].

1. *Grammaire des langues romanes*, I, 468.
2. Citons quelques exemples :

LATIN.	FRANÇAIS.	ALLEMAND.
propōsitus,	prévōst,	prōbst.
advocātus,	avoué,	vōgt.
hospitālis,	hōtēl,	spīttel.
angūstia,	angoīsse,	āngst.
Colōnia,	Colōgne,	Kōln.
Mogūntia,	Mayēnce,	Māinz.

— Les Anglais, en changeant l'accent des mots importés chez eux par les Franco-Normands, ont dénaturé la partie de la langue française qu'ils em-

De la prononciation accentuée des mots latins résultaient certaines suppressions régulières qui se reproduisent dans le vocabulaire français. La voyelle brève qui précède, dans le mot latin, la syllabe marquée de l'accent tonique disparaissait en prononçant, par l'effet même de l'élévation de la voix sur la syllabe accentuée : cette voyelle ne se trouve pas dans le mot français correspondant. C'est ainsi que les mots suivants : *bon(ĭ)tātem, san(ĭ)tātem, clar(ĭ)tātem, mast(ĭ)cāre, sim(u)lāre, nav(ĭ)gāre, lib(e)rāre*, etc., ont donné : *bonté, santé, clarté, mâcher, sembler, nager, livrer*. Cette *suppression de la voyelle médiane*, comme disent les philologues, est une des lois qui ont présidé à la formation de notre langue : ce n'est, d'ailleurs, on le voit, qu'une conséquence et une application de la grande loi de l'accent tonique [1].

D'autres mots, par l'effet de l'accent, perdaient une consonne. Placée entre deux voyelles dont la seconde était tonique, la consonne s'élidait et s'effaçait; aussi les mots français, qui se sont formés en parlant, ne la reproduisent pas. Les Latins prononçaient, en supprimant la consonne du milieu : *au(g)ūstus, advo(c)ātus, communi(c)āre, deli(c)ātus, denu(d)ātus, dila(t)āre, li(g)āre, re(g)ālis, repli(c)āre, ma(t)ūrus, su(d)ōrem, so(r)ōrem, pa(v)ōrem, ro(t)ūndus, se(c)ūrus, vo(c)ālis*, etc. Ces mots ont donné en français : *août, avoué, communier, délié, dénué, délayer, lier, royal, replier, mûr, sueur, sœur, peur, rond, sûr, voyelle*. — C'est ce qu'on appelle en philologie, *la chute de la consonne médiane* [2].

pruntaient. (Voir Gaston Pâris, *le Rôle de l'accentuation dans la langue française*, 1862.)

1. Ces suppressions, familières au latin parlé, avaient passé, pour certains mots, dans le latin écrit. Exemple : *sæclum, vinclum, frigdus* (frigidus), *tabla* (tabula), *oraclum, anglus* (angulus), *digtus* (digitus), *stablum, postus* (positus), *poplus* (populus), etc. — Brachet, *Grammaire historique de la langue française* (1868), p. 72-78.

2. Brachet, *Gramm. hist.*, p. 77-78. — Ces lois générales de la formation des mots souffrent peu d'exceptions. Celles-ci ont pour cause une prononciation défectueuse des mots latins, ou un déplacement de l'accent tonique. Quelques-unes sont la part de l'arbitraire et du hasard, mais cette part est petite. (Brachet, *Dict. étymol.*, p. 106.)

Dissipons ici une confusion possible. Parmi les mots français tirés du latin, il faut bien distinguer ceux qui sont de l'époque primitive, antérieure au XIe siècle, et ceux qui ont été introduits plus tard par les savants. Les premiers sont de formation populaire et viennent du latin parlé, les autres, adoptés par les écrivains, les traducteurs, par toutes les variétés du monde de la science, viennent du latin écrit. Dès le XIe siècle, après que le fonds primitif de la langue est constitué, ces importations de mots savants commencent; elles se multiplient, grâce aux traductions françaises des poésies latines du moyen âge ou des chefs-d'œuvres de l'antiquité classique; elles débordent à la fin du XVe siècle et dans le siècle suivant; sous Louis XIII et Louis XIV on procède avec mesure et discernement[1] : enfin, de nos jours, toutes les langues spéciales, depuis celle de la philosophie jusqu'à celle de l'industrie, ont largement puisé à la source latine et grecque. Or, tous ces mots créés par le procédé savant se reconnaissent au même signe : ils sont calqués sur le mot latin écrit et le reproduisent en entier, sans ces altérations du latin parlé que nous avons expliquées. Une différence profonde sépare ces deux classes de mots sortis de la même origine, et l'on en saisit aussitôt la cause : sur les mots tirés du latin écrit, comme d'une matière inanimée, par une imitation réfléchie, l'accent tonique et la puissance de la prononciation n'agissaient plus[2]. Souvent la même expression latine a donné

1. Citons ici *patrie*, mis en honneur par Du Bellay; *avidité*, créé par Ronsard; *pudeur*, par Desportes; *intrépide* qui est de Malherbe; *urbanité*, *sagacité*, *véhémence*, introduits par Balzac, etc. — Qu'on lise Oresme, traducteur contemporain de Charles V, on sera étonné du nombre de mots nouveaux qu'il a tirés du latin et du grec. (Voir *Thèse sur N. Oresme*, par F. Meunier, 1857.) — Un des plus anciens mots créés par le procédé savant est *innocent*, qui paraît d'abord dans les livres ecclésiastiques et qu'on trouve dans la *Chanson de Roland*. On y trouve aussi *nobile*, de *nobilis*, « *le nobile guerrier*. »

2. Il est à remarquer que les mots liturgiques, qui semblent très-anciens dans la langue et appartenir à l'époque de formation populaire, se sont formés en général comme les mots savants et sans subir la loi de l'accent : ainsi, *hostie*, *catholique*, *calice*, *esprit*, etc. Il en est de même des mots hébreux. La raison de cette apparente anomalie est que ces mots ont long-

deux mots français à différentes époques : le mot de formation populaire et le mot créé par le procédé savant. C'est ce qu'on appelle *des doublets*[1]. Ces deux formes françaises du même type latin sont rarement synonymes, comme on peut en juger par cet aperçu :

MOTS LATINS.	MOTS FRANÇAIS DE FORMATION POPULAIRE.	MOTS SAVANTS.
Blasph(e)māre,	Blasmer,	blasphémer.
advo(c)ātus,	avoué,	avocat.
deli(c)ātus,	délié,	délicat.
le(g)ālis,	loyal,	légal.
navi(g)āre,	nager,	naviguer.
car(i)tātem,	cherté,	charité.
cap(i)tāle,	cheptel,	capital.
circ(u)lāre,	cercler,	circuler.
com(i)tātus,	comté,	comité.
cum(u)lāre,	combler,	cumuler.
cart(u)larium,	chartier,	cartulaire.
hosp(i)tāle,	hôtel,	hôpital.
lib(e)rāre,	livrer,	libérer.
mast(i)cāre,	mâcher,	mastiquer.
op(e)rāre,	ouvrer,	opérer.
sep(a)rāre,	sevrer,	séparer.
sim(u)lāre,	sembler,	simuler.
revind(i)cāre,	revenger,	revendiquer.

C'est vers le XIe siècle que le sentiment de l'accentuation latine se perd définitivement ; dès lors, la création populaire est achevée, il n'entre plus dans la langue que des mots savants.

L'histoire des temps mérovingiens nous a fait comprendre

temps gardé dans l'usage leur forme latine et n'ont été francisés qu'assez tard, après la formation de la langue, lorsque le sentiment de l'accentuation latine s'est perdu. Les mots grecs, introduits à l'époque primitive, sous la forme latine, suivent la règle de l'accent tonique. *Pătroclus* a donné *Perle; ĕncaustum,* encre; *ĭdolum,* idle. Les autres appartiennent à l'époque savante. (Gaston Pâris, *De l'accent latin*, etc., p. 40-41.)

1. Brachet, *Dict. étymol.*, XLVI. — *Gramm. hist.*, 80. — *Dict. des Doublets* (1870).

pourquoi le latin populaire a été l'élément prépondérant dans la formation du vocabulaire français. Beaucoup de mots étaient communs au latin du peuple et au latin des lettrés ; ceux-là ont passé dans le français, mais, en général, quand il y avait deux mots, l'un classique, l'autre populaire, pour exprimer la même chose, c'est le second qui a donné naissance à l'expression française. On a préféré, par exemple, *caballus* à *equus*, *batuere* à *verberare*, *viaticum* à *iter*, *villa* à *urbs*, *catus* à *felis*, *auca* à *anser*, *casnus* à *quercus*, *curtis* à *aula*, *bucca* à *os*, etc. Les barbarismes, comme *sequere*, *nascere*, *volere*, *essere*, *potere*, ont eu le pas sur les formes correctes, et ont produit *suivre*, *naître*, *vouloir*, *être*, *pouvoir*. Des expressions latines très-usitées sont restées stériles parce qu'elles étaient trop brèves ou trop sourdes et ne fournissaient pas matière à un mot nouveau : ainsi, *jus*, *rus*, *vas*, *æs*, *os*, *spem*, *diem*, *reum* ont été rejetés ; on les a remplacés ou par des diminutifs, ou par des dérivés de la même racine, comme *sperantia*, *diurnum*, *vasum*, *æramen*, *ossum*, ou par d'autres mots. On a écarté les mots qui par des ressemblances de forme prêtaient à l'équivoque : *bellum*, par exemple, trop semblable à *bellus* (beau). Enfin, certaines expressions latines en concurrence avec des termes étrangers, celtiques ou tudesques, ont été sacrifiées à ceux-ci[1]. Le peuple ayant un goût marqué pour les diminutifs, beaucoup de mots français nous sont venus des diminutifs latins[2]. Non-seulement on a

1. Diez, Introd. à la *Gramm. des langues romanes*, p. 36-67. — Diez donne la liste de ces pertes du latin.

2. En voici quelques-uns :

Sturnellus (de *sturnus*)	a donné	étourneau.
Corvellus (de *corvus*)	—	corbeau.
Passerellus (de *passer*)	—	passereau.
Apicula (de *apis*)	—	abeille.
Soliculus (de *sol*)	—	soleil.
Agnellus (de *agnus*)	—	agneau.
Cornicula (de *cornix*)	—	corneille.
Capreolus (de *caper*)	—	chevreuil.
Avicellus (de *avis*)	—	oiseau.

(Brachet, *Gramm. hist.*, p. 16, 32, 80. — Ampère, *Form. de la langue franç.*, p. 50-100, 185-204.)

pris aux Latins leurs expressions, mais on a imité leurs habitudes dans la formation et la dérivation des mots : les Romains faisaient, par exemple, des substantifs avec des participes passés des verbes passifs : *morsus*, *peccatum*, *scriptum*, *fossa* étaient des participes masculins, féminins ou neutres, transformés en substantifs ; le français a fait de même, il a tiré des substantifs du participe, surtout au féminin ; les verbes *prendre*, *venir*, *voir*, *avenir*, etc., ont donné *prise*, *venue*, *vue*, *avenue*, etc. C'est encore à l'imitation d'un procédé latin qu'on a formé des noms avec des infinitifs dont on retranchait la terminaison verbale : *nota*, *copula*, *proba*, *mora*, etc., provenaient, en latin, d'une mutilation de *notare*, *copulare*, *probare*, *morari* ; de même, en français, les mots *déclin*, *refus*, *accord*, *appel*, *purge* viennent des infinitifs *décliner*, *refuser*, *accorder*, *appeler*, *purger*. Il y a environ 300 substantifs français ainsi formés [1].

Si l'on voulait observer en détail la transformation des lettres latines en lettres françaises, on verrait qu'elle s'est accomplie, non point au hasard, mais suivant des lois constantes, légèrement influencées par les différences climatériques [2]. C'est là une étude trop spécialement grammaticale pour être faite dans ce livre ; qu'il nous suffise d'indiquer

1. Brachet, *Dict. étymol.*, XXIV.

2. La terminaison *alis* a donné *el*, *al* : *Mortalis*, mortel ; *regalis*, royal. — *anus* a donné *ain* : *certanus*, certain, *albanus*, aubain. — *amen* a donné *aim*, *ain*, *en* : *æramen*, airain, *ligamen*, lien. — *entia* est devenu *ance* : *confidentia*, confiance. — *aris*, *arius* a donné *er*, *ier* : *primarius*, premier, *scolaris*, écolier. — *atus*, *ata* s'est changé en *é*, *ée* : *ducatus*, duché, *amata*, aimée. — *acem* s'est changé en *ai* : *veracem*, vrai, *nidacem*, niais. — *etum* a fait *ay*, *aie* : *alnetum*, aulnaie, *Roboretum*, Rouvray. — *orem* a fait *eur* : *cantorem*, chanteur, *sudorem*, sueur. — *osus* a donné *eux* : *spinosus*, épineux. — *onem* a donné *on* : *carbonem*, charbon. — *tionem* a donné *son* : *rationem*, raison, *sationem*, saison. — *tatem* a donné *té* : *civitatem*, cité. — *icus* s'est changé en *i* : *inimicus*, ennemi. — *aticus* en *age* : *viaticum*, voyage, *formaticum*, fromage. — *urnus* en *our* : *diurnus*, jour, *furnus*, four. — *aculus* en *ail* : *gubernaculum*, gouvernail. — *iculus* en *eil* : *apicula*, abeille. — *aculus* en *ouil* : *ranacula*, grenouille, *funaculum*, fenouil. — Pour tous ces détails, consulter la *Grammaire historique* de M. Brachet, et la *Formation de la langue française* par Ampère (édit. de 1871).

les deux principes généraux sur lesquels se fondent les règles particulières de cette transformation : l'un est le principe *de la moindre action*, l'autre le principe *de la transition* ou des changements successifs. La *moindre action* signifie que les consonnes latines se sont adoucies dans les mots français : le *c* dur s'est changé en *ç* doux ; le *g* dur a pris le son de *j ;* KIVITATEM a donné *cité,* KEDERE, *céder,* GUEMELLUS, *gémeaux* ou *jumeaux ; P* s'est prononcé *v ;* RIPA a fait *rive*, RAPA, *rave*, SAPONEM, *savon*. Les lettres dissemblables se sont assimilées : *arriver* est sorti D'ADRIPARE ; *nourrir,* de NUTRIRE ; *larron* de LATRONEM. Les lettres semblables ont été séparées ou changées par la prononciation, pour éviter une rencontre trop dure : CRIBRUM, PARAFREDUS, PEREGRINUS se sont transformés en *crible*, *palefroi*, *pèlerin*. Il y a eu pour la même cause, déplacement ou métathèse : FORMATICUM a donné *fromage,* BERBICEM, *brebis*. Ces mutations ont été lentes et successives ; une lettre ne change pas d'ordre, de degré et de famille en une seule fois ; la nature, en cela comme en tout, ne procède jamais par écarts brusques ; les choses marchent pas à pas. Ainsi, le verbe latin *putrere,* avant d'aboutir à former le verbe français *pourrir,* a traversé des phases nombreuses : il a fait d'abord *putrire,* puis *pudrire*, *podrir*, *porrir*, et enfin *pourrir*, dernier terme de son évolution. *Anima* n'a pas donné *âme* d'un seul coup : au x[e] siècle on disait *anime, aneme* au xi[e], *anme* au xiii[e], et de cette série de métamorphoses est enfin sorti, dans le français moderne, *âme*. C'est ce qui fait que les mots, comme les hommes, ont une histoire. Le latin *modulus*, prononcé *modlus,* a donné progressivement *modle* au xi[e] siècle, *molle* au xii[e], et enfin *moule*. On peut dire, en général, et sans tenir compte des nuances intermédiaires, que tout mot latin a subi deux changements principaux : du latin au vieux français et du vieux français au français moderne [1].

On voit maintenant se dissiper cette apparence de confu-

1. Brachet, *Dict. étymol.*, LXXVI.

sion qui nous frappe tout d'abord quand on se reporte aux temps troublés où notre langue a pris naissance; un ensemble harmonieux et régulier se dégage de ce puissant travail instinctif, qui nous semblait confus. Rome, en quittant les Gaules, avait laissé une si forte empreinte sur l'esprit public, que les populations livrées à elles-mêmes, tout en se donnant carrière et licence sur plus d'un point, continuèrent à subir la loi des habitudes antérieures et restèrent spontanément sous la discipline du génie latin. — L'examen de la syntaxe romane achèvera cette démonstration.

§ II

La Syntaxe de l'ancien français. — Les Déclinaisons.

Dans le latin, écrit ou parlé, de l'époque mérovingienne le système des déclinaisons classiques avait été détruit : les flexions avaient perdu leur valeur et leur sens, on s'en servait au hasard, et pour marquer le rapport des mots entre eux on abusait des prépositions. Nous lisons dans les chartes, *donatio ad conjux, in præsentia de judices* et mille autres néologismes et solécismes dont le précédent chapitre a donné un aperçu. Au milieu de ces ruines le principe de la déclinaison subsistait cependant; les flexions nombreuses et compliquées du latin classique, « qui embrouillaient la cervelle des Gaulois, des Germains, des Africains, des Espagnols et de tous les Barbares, » comme dit M. Villemain, se simplifiaient par ce désordre même et se réduisaient à deux : l'une, qui indiquait le sujet, l'autre, pour marquer le régime. Voilà ce qui restait de l'agencement délicat, de la composition harmonieuse du latin de Cicéron et de Virgile : la barbarie étrangère, en brisant la lyre trop savante, en avait fait un instrument à son usage. Né de ce jargon populaire, le roman en conserve les habitudes : les mots, dans l'ancien français, ont une double forme, ou deux désinences, selon qu'ils expriment le sujet ou le régime de la phrase. La

distinction du cas-sujet et du cas-régime, débris du système classique des Latins, est le principe fondamental de la syntaxe romane.

Mais ce principe reçoit des applications diverses; la distinction des deux cas n'est pas soumise à une règle uniforme. On sait qu'en latin il y a des déclinaisons où les mots gardent le même nombre de syllabes, et d'autres où le nombre des syllabes varie avec les flexions. L'ancien français observe ces différences. Dans les mots qui en latin appartenaient aux déclinaisons parisyllabiques, à la première et à la deuxième notamment, la distinction du sujet et du régime se marque, au singulier comme au pluriel, par la présence ou l'absence de l'*s* : de là, un premier type de déclinaison française, dont la loi est facile à expliquer. C'est une pure imitation du latin : le cas-sujet, en français, se règle sur le nominatif latin, et le cas-régime sur l'accusatif. Partout où le mot latin prenait ou rejetait l'*s*, soit au nominatif, soit à l'accusatif, ce mot, devenu français, prend ou rejette l'*s*, soit au cas-sujet, soit au cas-régime. *Rose* et *femme*, par exemple, n'ont pas d'*s*, au sujet ni au régime singulier, ni au sujet pluriel, parce que ces mots en latin n'avaient pas d'*s* au nominatif ni à l'accusatif singulier, ni au nominatif pluriel.

Dans ces phrases : *la rose est belle*, *les roses sont belles*, *cueillir la rose*, le substantif *rose* s'écrivait sans *s*, parce qu'en latin on disait *rosa*, *rosæ*, *rosam*. Le cas-régime au pluriel prenait l'*s*, parce qu'il correspondait au latin *rosas*. La même règle s'applique à tous les noms féminins de la première déclinaison. Dans cette phrase : *les femmes sont respectables*, l'ancien français écrivait et prononçait *li femme*, (feminæ). Dans celle-ci : *on doit respecter les femmes*, il écrivait et prononçait, *les femmes* (feminas) [1]. L'*s*, dans l'an-

1. Donnons tout de suite, pour éclaircir ces citations, le paradigme ou la déclinaison de l'article dans l'ancien français. Il s'est formé, comme on sait, du pronom démonstratif *ille* qui, dans le latin populaire, s'employait conti-

cien français, n'est pas la marque du pluriel ; c'est une imitation et une réminiscence de la déclinaison latine.

Prenons un substantif de la seconde déclinaison latine, *murus,* qui a donné *mur*, ou *caballus*, qui a fait *cheval.* Ici, comme pour la première déclinaison, l'ancien français est fidèle à la règle de l'*s*. *Mur,* au cas-sujet singulier, se dit *li murs* (murus)*;* au cas-régime, il devient *le mur* (*murum*) : au cas-sujet pluriel, on dit *li mur* (muri), au cas-régime, *les murs* (muros). Dans cette phrase : le *cheval est léger,* cheval prenait l'*s*, *li chevals* (caballus), ou *li chevaux* (*l* s'adoucissant en *u*) ; dans celle-ci : *on a lancé le cheval*, cheval perdait l'*s* (caballum). — Les *chevaux sont légers*, s'écrivait : *li cheval* ou *li chevau* (caballi) ; l'*s* reparaissait dans : *on a lancé les chevaux* (caballos).

Voilà le premier type de la déclinaison française. Il se subdivise, comme on l'a vu ; car il s'applique aux noms de la première déclinaison latine, et à ceux de la seconde, ou plus généralement à tous les noms compris dans les déclinaisons parisyllabiques du latin [1]. En français, le neutre a disparu ; les noms formés du neutre latin suivent la règle des substantifs masculins : *temple* (templum), *siècle* (sæculum) s'écrivent en français comme s'ils venaient de *templus*, *templos, sæculus*, *sæculos :*

Bons fu li siècles, al tens ancienor,

« Le siècle était vertueux, au temps de nos pères : » c'est

nuellement avec le substantif, par l'effet de cet amour de la précision qui caractérise l'esprit moderne et en particulier l'esprit français.

MASCULIN SINGULIER.		FÉMININ SINGULIER.
Cas-sujet,	*li* (ille)	*li*, *la* (illa).
Cas-régime,	*le*, *lo* (illum)	*la*, *lai* (illam).
MASCULIN PLURIEL.		**FÉMININ PLURIEL.**
Cas-sujet,	*li* (illi)	*lai*, *li* (illæ).
Cas-régime,	*les*, *los* (illos)	*les* (illas).

Le pronom latin, joint aux prépositions *à* et *de,* a donné les formes indirectes : *del, deu, du, de la, de lai, des, as, aus, ala, alai, as, es.*

1. Aussi, quelques savants le comptent pour deux, l'un s'appliquant à la première déclinaison (*rose, femme*, etc.), et l'autre à la seconde (*mur, cheval*, etc.). Distinction qui nous semble inutile, puisque la règle est la même.

le début de la vie de saint Alexis, poëme du x[e] siècle. La suppression du neutre était déjà une tendance du latin vulgaire. On lit dans Plaute : *dorsus*, *ævus*, *collus ;* les inscriptions nous offrent : *brachius*, *fatus*, *metallus*. Le latin mérovingien est encore plus novateur : le pluriel neutre en *a* (*pecora, vestimenta*) devient un nominatif singulier féminin ; de là, ces nouveaux accusatifs pluriels, *pecoras, vestimentas*. Le rédacteur latin de la loi salique écrit, comme on prononçait : *templus*, *tectus*, *membrus*, *judicius*. Le français a converti en loi cette habitude du latin populaire [1].

Dans les déclinaisons imparisyllabiques du latin, ce n'est pas seulement la désinence qui change ; le nombre des syllabes varie avec les flexions : il y a déplacement de l'accent tonique. Les mots français tirés des mots latins soumis à ce mode de déclinaison prirent une double forme : l'une pour le cas-sujet, l'autre pour le cas-régime ; la première reproduisait le nominatif latin, la seconde imitait l'accusatif. *Impe-rātor* donna, au cas-sujet, *emperere; imperatōrem* donna le régime *empereōr*. Au nominatif *īnfans* correspond le sujet *enfe*; à *infāntem*, le régime *enfant*. De *latro* est venu *lerre;* de *latrōnem*, *larron*. *Bāro* a produit *ber; barōnem, baron*. Nous retrouvons ici l'influence puissante, la maîtresse-loi de l'accent tonique. Voulait-on dire : l'*empereur a battu l'ennemi*, on employait la forme du cas-sujet, *li emperere*. Si l'on disait : *on a élu l'empereur*, c'était la forme du cas-régime, *l'empereor*. De même pour tous les noms de cette catégorie. Dans cette phrase : *l'enfant est sage*, le sujet était *li enfe ;* dans celle-ci : *on punira l'enfant*, le régime était *l'enfant*. Ces noms au pluriel prenaient l'*s* comme le latin : *li empereors*, les empereurs (imperatores), *li pécheors*, les pécheurs (peccatores), *li jugeors*, les juges (judicatores), *li veneors*, les veneurs (venatores). En un mot, ce second

1. Sous l'empire, le rhéteur Curius Fortunatianus se plaignait de cette tendance aux solécismes : « Les Romains, disait-il, changent volontiers le masculin en neutre : *Romani neutra multa masculino genere potius enuntiant, ut hunc theatrum, hunc prodigium.* » (Brachet, *Gramm. hist.*, 148-156.)

type de la déclinaison française était, comme le premier, une reproduction partielle, mais fidèle, des déclinaisons latines [1].

Telle est la règle fondamentale de notre ancienne syntaxe : elle a été observée jusqu'au XIVe siècle. Nos plus anciens textes en vers et en prose y sont assujettis ; il n'est pas une charte, pas une pièce, pas le moindre contrat où, sauf les négligences du copiste, elle ne soit constamment pratiquée. Il y avait un enseignement de grammaire dans les écoles, et on en voit la trace dans la correction des bons manuscrits [2]. Bien que l'ancien français, comme le latin populaire, fît un usage fréquent des prépositions, la variété des formes et des désinences dans les noms, l'observation de la règle du sujet

1. Autres exemples de la même catégorie :

LATIN.		FRANÇAIS.	
Nominatif.	Accusatif.	Cas-sujet.	Cas-régime.
sĕnior,	*seniōrem,*	*li sire,*	*le seignor.*
judicātor,	*judicatōrem,*	*li jugere,*	*le jugeor.*
salvātor,	*salvatōrem,*	*li sauvere,*	*le sauveor.*
ābbas,	*abbātem,*	*li abbe,*	*l'abbé.*
paupĕrtas,	*paupertātem,*	*poverte,*	*poverté.*
cōmes,	*cōmitem,*	*li cuens,*	*le comte.*
pāstor,	*pastōrem,*	*li pastre,*	*le pasteur.*
gārcio,	*garciōnem,*	*li gars,*	*le garçon.*

2. Littré, *Hist. de la langue française*, t. I, 119, 151, 154, 319 ; t. II, 329-331, 345-355. — M. Littré cite les exemples suivants d'un manuscrit du XIIIe siècle : « *Nostre sire* donna à l'homme une science k'on apiele phisike, par lequel il gardast la santé... Et sachiés que mors natureux est en 70 ans par nature, et plus et moins, si com il plaist *nostre signeur*... Cil qui a les yeux enfossés et petits doit estre malicieux et *engigniéres ;* cil ki les a fors et gros, si est sos et grand *parlères*... Quand *li solaus* (soliculus) se liève, qui escaufe légièrement la terre... au lever et au coucher *del solel* (soliculum). »— Un texte intéressant à consulter sous ce rapport, c'est celui de Villehardouin, publié par M. Natalis de Wailly en 1872. Ce même savant a publié, dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, en 1867, une série de textes émanés de la chancellerie du sire de Joinville, à la fin du XIIIe siècle. Ces textes sont très-corrects ; de l'examen fait par M. de Wailly, il résulte que les règles de la déclinaison y sont observées 1423 fois contre 13 fois, c'est-à-dire toujours ; car l'exception, quand elle est si rare, confirme la règle. (*Mémoire sur la langue* de Joinville, *Bibl. de l'École des Chartes,* 1868.)

et du régime rendaient, plus souvent qu'aujourd'hui, ces auxiliaires inutiles. Ce vers d'une chanson de geste :

Fille sui *le roi Flore* qui tant fait à louer

ne présentait aucune équivoque. *Le roi* est la forme du régime (rĕgem) et équivaut à *du roi. Li chevals l'empereor* signifiait : *le cheval de l'empereur*.

Li brans *Charlon* et li *Rolland*

veut dire : l'*épée de Charles et celle de Rolland ; Charlon* et *Rolland* sont deux régimes.

Par *la dieu grace* qui en la croix fu mis

équivaut à : *par la grâce de Dieu. Dieu* est ici la forme du régime (Deum)[1]. Chose étonnante ! La langue romane des Gaules fut la seule qui gardât ce reste de latinité, cette ombre des anciennes déclinaisons : les cas disparaissent en Italie et en Espagne, soit parce que la langue de ces deux pays s'est constituée plus tard, soit que les révolutions intérieures y aient altéré plus profondément, du ve au xe siècle, le culte du latin, la discipline de l'éducation romaine[2].

Cette organisation à demi-synthétique de l'ancien français était encore trop compliquée pour convenir longtemps au génie de notre race, essentiellement ami de la simplicité rapide et de la précision. Elle s'affaiblit avec le sentiment des origines de la langue ; et quand le souvenir du latin parlé dans les Gaules s'effaça de l'esprit des populations, ce reste

1. Le cas-sujet est *Diex* (Deus). — Il est resté, de ces formes primitives, quelques locutions dans le français moderne. *De part le roi* (de la part du roi). — *Dieu merci* (par la merci de Dieu). — *Fête-Dieu, hôtel-Dieu, Dieudonné* (la fête de Dieu, l'hôtel de Dieu, donné de Dieu). Les noms de lieux comme *Choisy-le-Roi, Bar-le-Duc*, la *Ferté-Milon, Château-Thierry*, etc., ont la même origine : dans ces locutions, *le Roi, le Duc, Milon, Thierry* sont la forme du régime et permettent de supprimer, comme en latin, la préposition.

2. Littré, t. I, XIII-XIV, 12-237 ; t. II, 96-100.

de syntaxe latine, dont on avait perdu la tradition, se déconcerta et périt. La ruine commença par une double confusion. On appliqua, d'une part, la règle de l'*s* aux noms de la 1re et même de la 3e déclinaison, contrairement à l'étymologie latine; on écrivit *li roses, li intpereres, li sires, li pères, li frères*. D'autre part, on déclina certains noms de la 1re et de la 2e déclinaison sur le modèle de la 3e : *Pierre* eut pour cas-régime *Pierron* ou *Perron*, comme si l'accusatif latin eût été *Petronem; Charles* fit *Charlon*, forme qui supposait un accusatif *Charlonem; Ève, Berthe*, donnèrent au régime *Evain*, *Bertain*, d'après les accusatifs *Evanem, Bertanem*. Toutes ces erreurs, qui se multiplient surtout au XIIIe siècle, ont pour cause unique l'oubli du latin. On voit alors se produire, dans le français parlé du temps de saint Louis, des solécismes fort semblables à ceux que nous avons signalés dans le latin rustique des temps mérovingiens : le peuple confond le sujet et le régime, brouille des distinctions dont le sens lui échappe; les poëtes par licence, les lettrés par négligence s'habituent à violer les règles que rejette l'usage populaire. Au XIVe siècle, la syntaxe est en révolution; le français traverse une crise dont toutes les œuvres contemporaines portent la marque. Nous trouvons un exemple frappant de cet état incertain et troublé dans l'*Histoire de saint Louis*, par Joinville. Le plus ancien texte de ce livre que nous possédions aujourd'hui est de la fin du XIVe siècle; le copiste qui l'a transcrit sur le texte original l'a rajeuni à la mode de son temps : or, il a violé plus de quatre mille fois les règles de l'ancien français, — règles observées dans les chartes écrites sous la dictée de Joinville lui-même et sans doute aussi dans le texte primitif des *Mémoires*; — il ne les a respectées qu'une fois sur dix [1].

Ce désordre finit par un progrès. Il se dégagea de l'anarchie passagère une constitution de la langue, plus simple et moins latine, et c'est de là que le français moderne est sorti.

1. N. de Wailly, *Bibl. de l'École des Chartes*, 1868.

La distinction des deux cas fut abolie, la règle de l'*s* se modifia complétement, les mots n'eurent plus qu'une forme, et presque toujours la forme du régime, comme plus sonore, prévalut [1]. Le cas-régime, nous l'avons remarqué, rejetait l'*s* au singulier et prenait l'*s* au pluriel : demeuré seul il garda cette habitude ; l'*s* commença dès lors à distinguer le pluriel du singulier.

Nous renvoyons aux ouvrages spéciaux sur la matière pour y connaître à fond tout ce que la syntaxe française a emprunté de la syntaxe latine [2]. Le français doit au latin les mots qui forment la charpente d'une langue, les pronoms, les adjectifs possessifs, démonstratifs et numéraux, l'article, les verbes auxiliaires, les conjonctions, les principaux adverbes, tout ce qui, dans la syntaxe, remplit l'office des cadres dans une armée. On a beaucoup dit que le français ressemble au grec par l'usage de l'article et de la conjonction complétive *que* (ὅτι en grec), par l'emploi fréquent des prépositions : ni ces mots, ni ces tours de phrase ne lui viennent du grec, mais du latin populaire. Les verbes auxiliaires sont le développement d'une habitude du latin. On lit, dans Cicéron et dans César : « *Satis dictum habeo, — vectigalia parvo pretio redempta habet,* » au lieu de : « *Satis dixi, redemit.* »

1. Il y a des exceptions. Dans certains mots, c'est le cas-sujet qui est resté, par exemple : *fils* (filius), *lacs* (laqueus), *legs* (legatus), *lys* (lilius), *puits* (puteus), *retz* (retis), *nez* (nasus), *queux* (coquus), *Charles* (Carolus), *Orléans* (Aurelianus), *Louis* (Ludovicus), *fonds* (fundus), *fourmis* (formicus). De là ce vers de La Fontaine :

Quand sur l'eau se penchant une *fourmis* y tombe.

La présence de l's dans ces noms singuliers trouve ici son explication. A ces mots de la deuxième déclinaison on peut joindre ceux-ci, de la troisième : *sœur* (soror), *peintre* (pictor), *ancêtre* (antecessor), *traître* (traditor). Les formes du régime, *seror* (sororem), *peinteur* (pictorem), *ancesseur* (antecessorem), *traiteur* (traditorem), ont disparu. Certains mots ont conservé les deux formes, comme *bel, beau, fol, fou, licol, licou, mol, mou.* Quelquefois les deux formes, en se conservant, ont pris une acception différente. *Cantor* nous a laissé *chantre,* et *cantorem, chanteur ; pastor* nous a laissé *pâtre,* et *pastorem, pasteur,* etc. (Brachet, *Gramm. hist.,* 147-156.)

2. Voir notamment la *Grammaire historique* de M. Brachet et l'*Histoire de la Formation de la langue française,* par Ampère (2e édit., 1871).

Cette forme analytique existait, surtout dans la langue parlée, à côté de la forme synthétique, prescrite par la grammaire. C'était aussi la tendance du latin populaire de supprimer les verbes déponents et les verbes passifs. Nous trouvons dans Plaute les infinitifs *arbitrare*, *moderare*, *partire*, et combien d'autres irrégularités dans le latin mérovingien! Là, on remplace le passif par des équivalents que le français a simplement traduits ; on dit : *volo est donatum* pour *donari; est concessum* pour *conceditur; procurata esse* pour *procurari*. Notre futur s'est formé de l'infinitif par l'adjonction de *ai, as, a*. Or, ces désinences ne sont autre chose que le verbe *habeo*, *habes*, *habet*, qui s'employait souvent dans le latin parlé, et quelquefois dans le latin écrit, avec un infinitif : *dicere habeo* (Cicéron), *venire habet* (saint Augustin). *Aimer ai*, *punir ai*, signifient littéralement : *j'ai à aimer, j'ai à punir*. Dans la langue romane, surtout dans le provençal, la désinence *ai, as, a*, est parfois séparée de l'infinitif; elle existe par elle-même, comme *habeo*, *habes, habet*, en latin. *Dir vos ai*, « je vous dirai, j'ai à vous dire, » lit-on çà et là chez les poëtes de la langue d'oc.

Il est bien rare qu'une expression importante en français n'ait pas été au moins suggérée par un usage latin. Sous l'Empire, le mot *mens*, avec le sens de *manière, façon*, se joignait souvent à un adjectif pour qualifier une action, pour juger une conduite. De là ces locutions : *hoc bona mente factum* (Tertullien) ; *devota mente tuentur* (Claudien) ; *iniqua mente concupiscit* (Grégoire de Tours). Traduisez-les et vous avez l'adverbe français, qui s'est formé de la réunion du substantif *mens* aux adjectifs : *sola-mente*, seulement, *bona-mente*, bonnement, *devota-mente*, dévotement, *iniqua-mente,* iniquement, *grandi-mente,* grandement.

La préposition *avant* est le résultat du barbarisme populaire, dont se plaignaient les grammairiens, *abante* au lieu de *ante*. A l'époque mérovingienne, *inde* était synonyme de *ex illo*, *ab illo ; ibi* s'employait pour *illi*, *illis*. « Si potis *inde* manducare. — Dono *ibi* terram. » Du premier est sorti *en*

(d'abord *int, ent*) ; du second est venu *y* (d'abord *iv, i*). — *Homo,* l'homme (en roman *li om*), a donné *on*, *l'on* [1].

Ce français, presque entièrement latin d'origine, était constitué dans son vocabulaire et sa syntaxe au XIe siècle : il avait déjà assez de netteté et de précision, assez de vigueur même et assez de souplesse pour se développer et fleurir littérairement. C'est la langue des Chansons de Gestes et de notre plus ancienne poésie lyrique ; au commencement du XIIIe siècle, avant les changements qui ont altéré sa constitution primitive, il reçoit l'empreinte du génie mâle et coloré de Villehardouin. Un double accroissement, dans les temps qui suivent, jusqu'à nos jours, a enrichi ce premier fonds. Une nouvelle couche de mots, empruntés, les uns au latin et au grec par le procédé savant, les autres aux langues étrangères, s'est superposée aux anciens radicaux de formation populaire ; tous ces mots, les anciens comme les nouveaux, se sont en outre développés par des dérivés et des composés. Le vocabulaire actuel de la langue française contient donc quatre éléments distincts : l'élément populaire, antérieur au XIe siècle ; les mots d'origine savante ; les mots étrangers, italiens, espagnols, allemands, anglais, orientaux; enfin les expressions sorties et formées de toutes celles-là par dérivation [2]. Ces éléments réunis donnent un total de 27,000 mots, qui est le dictionnaire de l'Académie.

De toutes les langues étrangères, c'est l'italien et l'espagnol, langues sœurs de la nôtre, issues du latin comme elle, qui nous ont le plus fourni dans les temps modernes. Des termes de guerre, de cour et de commerce nous sont venus d'Italie au XVIe siècle ; les termes espagnols nous ont envahis sous Henri III, Henri IV et Louis XIII ; le Portugais a donné quelques mots ; les guerres de religion, la guerre de Trente ans et nos expéditions en Allemagne au XVIIIe siècle ont im-

1. Brachet, *Gramm. historique,* 153-190.

2. Exemple de dérivation : *règle* a donné *régler*, *déréglé*, *règlement*, etc.; ainsi des autres mots radicaux.

porté chez nous des mots allemands ; la politique, l'industrie, le commerce ont fait de larges emprunts à l'Angleterre; nous devons aussi quelque chose à l'Orient et à l'Amérique[1]. A côté des gains, il est juste de compter les pertes. Nombre de mots du fonds primitif, surtout ceux d'origine tudesque ou celtique, ont péri; il s'en faut que la langue du XIIe siècle soit entrée tout entière à l'Académie !

Résumons par quelques chiffres les accroissements de la langue française : un peu de statistique placée à propos rend plus sensible et plus nette l'expression des idées abstraites.

Du fonds primitif, constitué au XIe siècle, épuré et diminué par l'usage moderne, un peu plus de 4,000 mots radicaux ont passé dans la langue classique du Dictionnaire; ils se décomposent ainsi :

1° Mots d'origine inconnue	650
2° Elément latin, langue romane d'oïl,	3,800
3° Elément tudesque, diminué,	420
4° Grec, importé directement,	20
5° Elément celtique, diminué,	20
	4,910

1. MOTS ITALIENS : agio, alerte, alarme, altier, arlequin, arquebuse, banqueroute, bastion, bombe, bouffon, boussole, brave, caracoler, colonel, carosse, chagrin, cocarde, concetti, escrime, fantassin, faquin, gazette, giberne, paladin, quadrille, salade, vedette, volcan, villégiature, etc. — MOTS ESPAGNOLS : tabac, indigo, jasmin, anchois, bazané, alezan, galon, caban, chocolat, dominos, laquais, mousse, récif, capitan, baroque, bizarre, disparate, etc. — MOTS PORTUGAIS : autodafé, chamade, coco, abricot, fétiche, bergamotte, bayadère, mandarin, etc. — MOTS ALLEMANDS : bivouac, blocus, colback, fifre, flamberge, obus, sabre, trinquer, brandevin, gargotte, flèche, valser, brême, bismuth, zinc, potasse, nickel (suédois), kermess (flamand), gamin, chic, édredon. — MOTS ANGLAIS : budget, jury, chèque, warrant, humour, redingote, rosbif, grog, bol, gin, punch, rhum, whist, touriste, croupe, square, interlope, etc. — MOTS POLONAIS : calèche, polka, etc. — MOTS RUSSES : steppe, knout, cosaque, cravache. — MOTS HONGROIS : hussard, dolman, shako, horde (tartare). — MOTS ORIENTAUX : thé (Chine), zèbre (Afrique), orang-outang (Malaisie), brahme, pagode, palanquin, paria, nabab, cornac. — MOTS AMÉRICAINS : acajou, ananas, ouragan, tapioca, quinine, quinquina, boucanier, maïs, etc.— Le béarnais a donné béret et isard; le patois grison : avalanche, châlet, crétin, ranz.

Du XIe au XIIe siècle, un peu moins d'un millier de mots étrangers ont été définitivement reçus dans la langue :

1°	mots italiens	450
2°	provençaux[1]	50
3°	espagnols	100
4°	allemands	60
5°	anglais	100
6°	slaves	15
7°	sémitiques	110
8°	orientaux	16
9°	américains	20
		922

Il faut ajouter, à ces termes exotiques, 115 mots d'origine diverse, noms d'étoffes, de voitures, noms propres devenus noms communs par métonymie, et 40 onomatopées[2]. On arrive à un total d'environ 6,000 radicaux. Or, nous l'avons vu, le Dictionnaire comprend 27,000 mots; il y a donc 21,000 mots qui ont été créés, soit par le procédé savant, comme il a été dit plus haut, soit par développement et dérivation des mots radicaux, surtout des radicaux du fonds populaire et primitif[3]. — Nous avons saisi cette occasion

1. La langue d'oc possédait un très-grand nombre de mots qui lui étaient communs avec la langue d'oïl. Au fond, leur vocabulaire était le même, puisqu'il venait également du latin, comme nous le dirons dans le chapitre suivant. Il ne s'agit pas ici de ces ressemblances générales et fondamentales, mais d'un certain nombre d'expressions qui n'appartenaient qu'à la langue d'oc et qui ont passé dans le français lorsque la langue d'oc, frappée de déchéance au XIIIe siècle, eût été réduite à l'état de dialecte ou de patois, et que la langue d'oïl, devenue le français moderne, se fût étendue à la France entière. — Ce sont, par exemple, les mots : cap, carguer, mistral, autan, corsaire, vergue, dorade, forçat, donzelle, ballade, caisse, cadenas, etc. (Brachet, *Dict. étymol.*. LI.)

2. On appelle onomatopées des mots formés par imitation de l'action physique et naturelle qu'ils expriment, comme japer, laper, craquer, claque, crac, cric, tic, cliquetis, fanfare, babiller, etc.

3. Brachet, *Dict. étymol.*, Introd., p. XLVI-LXX. — Nous croyons devoir signaler ici un volume publié en 1873 par M. A. Granier de Cassagnac sur les *Origines de la langue française*. L'auteur nie absolument l'influence du latin sur le français et prétend démontrer, « contrairement à la doctrine de

de jeter un regard en avant sur l'histoire de notre langue ; nous retournons maintenant à la question des origines qui exige encore quelques éclaircissements.

l'École des Chartes, de l'Université, de l'Académie, de la science française et étrangère, » que notre langue descend directement du gaulois, n'est pas autre chose que le gaulois, conservé dans le pays et transformé par la civilisation. Nous doutons que l'opinion de M. A. Granier de Cassagnac, et les raisons sur lesquelles il espère la fonder, fassent jamais autorité.

CHAPITRE V.

LES DIALECTES. — ORIGINE DU VERS FRANÇAIS.

Le groupe des langues romanes : l'italien, l'espagnol, le provençal et le français ; rapports de ces langues entre elles ; leurs différences. — Les divisions principales du roman des Gaules : langue d'oc et langue d'oïl. — Les dialectes de la langue d'oïl. Prédominance croissante du dialecte de l'Ile de France. — Déchéance de la langue d'oc. Comment le français est devenu la langue de toute la France.— Formation du vers français. Premières poésies en langue romane : *Vie de saint Léger, Passion du Christ, Poëme sur saint Alexis*. Poésies provençales antérieures à l'époque des troubadours. Conclusion de cette étude. Eclat et ascendant de la langue française au moyen âge.

Pendant que la langue romane se formait dans les Gaules et que le français se dégageait lentement du latin populaire, que se passait-il dans les pays d'Occident, notamment en Italie et en Espagne, où le latin était devenu, comme en Gaule, la langue des populations? Les mêmes changements s'y accomplissaient, et des causes identiques produisaient des effets semblables. Là aussi le latin, corrompu et mêlé d'éléments exotiques, enfantait, de sa décomposition même, une langue nouvelle, appelée langue romane, qui s'imposait aux envahisseurs. Sur cet immense espace où pendant plusieurs siècles avaient régné les lois, la civilisation et la langue des Romains, où Rome avait savamment façonné les peuples à sa ressemblance, tout concorde dans les évolutions du langage, déterminées par les événements du ve siècle et par leurs suites. Il suffit d'effacer cette sorte de pellicule légère qui couvre les mots et dissimule leurs similitudes, et on aperçoit à nu la trame de la langue, qui est la même. Ce

n'est pas seulement le vocabulaire, la provision de mots qui est presque identique, les artifices des syntaxes nouvelles se ressemblent : la conjugaison y prend un caractère uniforme, toutes ont l'article, toutes laissent tomber le neutre et suppléent aux désinences de l'adverbe latin par la même composition ; toutes adoptent à peu près les mêmes mots germaniques. L'identité générale de l'établissement du latin dans l'Occident conduisit à ce résultat : l'identité fondamentale des idiomes romans et la régularité de leur formation [1].

Mais les particularités de la race, du climat et du sol s'inscrivirent et se marquèrent, en chaque pays, dans cette identité et la découpèrent en fragments : il y eut comme trois compartiments où se rangèrent les trois langues nées du latin, et à mesure qu'elles s'éloignaient de la source, les différences s'accusaient. On a longtemps cru que le français venait de l'italien ; rien n'est plus faux. Entre ces trois idiomes il y a un rapport, non de filiation, mais de confraternité. Toutes ces formations sont contemporaines, semblables par le fond et les tendances, différentes par les conditions locales. Ce sont comme trois dialectes de la même langue, qui ont reçu leurs caractères spécifiques de l'action des lieux, des circonstances et des antécédents. L'italien garda mieux la forme du latin, les mots n'avaient qu'un court trajet à faire et subissaient peu de frottement et d'altération : les conditions géographiques restaient les mêmes. En Espagne, de plus fortes différences physiques et climatériques assaillirent le latin, mais ce pays avait dans son ciel, dans la nature du sol et des populations assez de ressemblance avec l'Italie pour ne pas infliger à la langue qui se transformait des remaniements trop impérieux. En Gaule, au midi, la langue nouvelle n'a plus la même ampleur, les désinences sont moins variées que dans le roman d'Espagne et d'Italie ; toutefois, la teinte latine s'y conserve encore et semble refléter l'éclat d'un ciel voisin. Au centre et au nord,

1. Littré, *Hist. de la langue française*, t. I, XIII-XIV, 12-237.

les mutations sont plus sensibles dans la forme et la sonorité des mots ; en passant dans la langue d'oïl, le latin s'y décolore et s'y éteint [1]. Il y eut donc, en résumé, unité fondamentale et diversité contingente. Les idées, la civilisation, la langue avaient été les mêmes ; les esprits s'étaient formés dans un moule semblable ; la décomposition suivit les mêmes lois : puis, le génie particulier des peuples se déployant en liberté, les influences physiques et climatériques cessant d'être dominées par l'action impérieuse de la politique romaine, le caractère original des races et des pays se révéla par la diversité du langage. La formation des langues novo-latines, comme on les appelle, est le résultat combiné des influences morales, civilisatrices, représentées par l'élément latin, et des influences climatériques marquées dans les différences extérieures qui distinguent ces idiomes. « La cause première des altérations phonétiques, dit M. Brachet, réside dans la structure de l'appareil vocal, en un mot, dans la différence de prononciation : le climat et la race ont donné à chacun des peuples de la Gaule, de l'Italie et de l'Espagne un appareil différent par certaines inflexions [2]. »

Raynouard supposait qu'une seule langue romane, sortie du latin après les invasions, avait été commune aux Italiens, aux Espagnols, aux Français du Nord et du Midi pendant plusieurs siècles et s'était ensuite divisée en idiomes particuliers. C'est là une hypothèse sans preuves, sans vraisemblance et, d'ailleurs, inutile. Les langues modernes se sont formées directement du latin, sans avoir besoin d'aucun intermédiaire ; mais il est vrai de dire que plus elles se rapprochent de leur source commune, plus elles se ressemblent ; il y a eu sans doute un moment où, nées de la veille, encore

1. Exemple : le latin *masculus* fait en italien *maschio*, en espagnol *macho*, en provençal *mascle*, en français *mâle*, en wallon *maïe*. — *Amicus* fait en italien *amico*, en espagnol *amigo*, en provençal *amico*, en français *ami*. — *Cantabam* donne en italien *cantava*, en espagnol *cantaba*, en provençal *cantava*, en français du moyen âge *chantère*, *chantoie* ou *chantoue*. (Littré, t. II, 96-100.)

2. *Dict. étymol.*, XXV ; *Gramm. hist.*, 41.

pleines de latinismes, elles avaient entre elles de singulières conformités et pouvaient se comprendre d'un bout à l'autre de l'ancien monde romain en Occident. Réduite à ces termes, l'hypothèse de Raynouard est juste.

Que si l'on se demande laquelle de ces langues novo-latines fut constituée la première, l'histoire répond que la langue romane des Gaules est la première qui ait porté et produit une littérature. Or, la maturité littéraire d'un idiome est le signe de sa perfection, la mesure de son progrès; une langue n'est vraiment faite que lorsqu'elle est capable de traiter les sujets qui naissent des goûts et des besoins de la société contemporaine. L'idiome des Gaules ayant été prêt avant tous les autres pour cet office, c'est à lui que revient, dans la famille des langues romanes, l'aînesse ou la priorité. Les événements politiques nous fournissent l'explication de ce fait littéraire. Dans le haut moyen âge, l'empire romain fut défendu plus longtemps et plus vigoureusement en Gaule qu'en Italie; la vie romaine y resta plus active, et cette durable impression s'est marquée dans les habitudes de la langue qui, seule entre tous les idiomes romans, conserva, nous l'avons vu, un reste des déclinaisons latines par la règle du cas-sujet et du cas-régime. Après les invasions, ce fut la Gaule qui ressaisit la primauté et devint la puissance dirigeante : l'Empire d'Occident se releva sous Charlemagne; au XIIe et au XIIIe siècle la France ébranla le monde par l'impulsion des croisades. Considérez, pendant ce temps, l'état des pays voisins. L'Italie, foulée par les Lombards, les Visigoths et les Grecs, est conquise par les Français, puis se décompose; les Arabes oppriment l'Espagne; l'Angleterre lutte contre les Danois, contre les Normands; la Germanie, vaincue par les Carlovingiens, est morcelée par la féodalité. La Gaule libre, victorieuse, tient le premier rang dans les gloires pacifiques et militaires de la civilisation renaissante. Elle est le boulevard de l'Europe, le centre de résistance contre la barbarie du Nord et le paganisme du Midi; de bonne

heure elle fait preuve d'énergie, d'audace et de fermeté : la primauté littéraire, chez elle, comme partout, est la conséquence et le couronnement de la supériorité politique.

Les mêmes causes qui agissaient sur la formation générale des langues romanes, en les séparant par des différences de plus en plus tranchées, malgré leur commune origine, influaient aussi sur le développement particulier de chacun de ces idiomes et les subdivisaient tous en dialectes. Dans les vastes régions comprises sous le nom de Gaule, d'Espagne et d'Italie les diversités de race et de climat abondaient; ces influences naturelles s'exerçaient alors d'autant plus librement que l'état social, loin de les contrarier comme au temps des Romains, les favorisait. Aux excès de la centralisation avait succédé le morcellement indéfini. Aussi les langues nouvelles nous présentent un double fractionnement : divisées en trois grands idiomes, qui seront l'italien, l'espagnol et le français, chacune d'elles se partage et se morcelle en idiomes distincts; toutes ces divisions s'accordent avec la situation politique de l'Occident.

§ I

La langue d'oc et la langue d'oïl. — Dialectes de la langue d'oïl.

En Gaule, nous rencontrons d'abord la distinction célèbre qui partage l'idiome roman en deux langues : la langue d'oc et la langue d'oïl. Dans un temps où les influences du sol, du climat et de la race prédominaient, rien d'étonnant que le Midi, indépendant du Nord et si différent, ait eu sa langue et sa littérature à part. Contrée intermédiaire, tenant à la fois de la Gaule, de l'Espagne et de l'Italie, il exprima dans un idiome sonore et coloré l'originalité de ses mœurs et de son esprit, la beauté de son ciel, son existence autonome, et par l'éclat d'une poésie indigène rayonna sur les pays voisins, échauffa la lenteur française, donna l'éveil à l'imagination des Italiens et des Espagnols, propagea l'art et la

gloire de bien dire dans les deux péninsules où, depuis le silence des muses antiques, aucun poëte n'avait encore paru. Si l'on tire une ligne de la Rochelle à Grenoble, on aura tracé à peu près la démarcation de la langue d'oc et de la langue d'oïl et fixé leurs frontières : mais il est bien évident que sur la limite même les caractères tranchés des deux idiomes s'adoucissaient, se fondaient ensemble dans certains dialectes de nuances mixtes : nous avons plusieurs exemples de ce rapprochement, de cette fusion des deux langues, notamment la *Passion du Christ*, poésie du xe siècle, découverte à Clermont.

D'où viennent ces expressions : *langue d'oc, langue d'oïl ?* De la façon différente d'affirmer, de dire *oui*, au Nord et au Midi. La même raison a fait nommer l'italien langue de *si*, comme Dante l'atteste : « *Alii* OC, *alii* SI, *alii* OÏL *affirmando loquuntur*[1]. » *Oc* est le pronom démonstratif latin *hoc* qui, dans la langue d'oïl, a donné *ho, o*[2] ; *oïl* est formé de la réunion des deux pronoms, par la chute de la consonne médiane *c, hoc, illud : hoc* (*est*), *ho*(c) *illud* (*est*), cela est, c'est cela, *oui*[3]. La langue d'oc se désignait aussi par les noms de ses plus illustres dialectes : on disait « le provençal, » *la lenga proensal, lo proensal, lo proensalés, lo vulgar provenzal ;* on a dit plus tard, *lo lemosi,* le limousin[4]. Les deux langues romanes se sont constituées, à peu de chose près, avec les mêmes éléments; elles ne diffèrent, surtout au début, que par des caractères secondaires de vocalisation et d'euphonie[5]. Nous n'avons du provençal au-

1. *De vulgari eloquentia*, I, 8.

2. Au lieu de *oc*, on trouve aussi *hoc* dans le provençal, preuve manifeste de l'origine du mot.

3. *Nennil* s'est formé de même, *non* ou *ne* et *illud*.

4. Diez, Introd. à la *Gramm. des langues romanes*, 127. — Les peuples du Midi s'appelaient en latin : *habitants de la province romaine*, PROVINCIALES, titre d'honneur dont le sens était tout l'opposé du français *provinciaux*.

5. On peut se faire une idée de cette ressemblance fondamentale, en rapprochant d'un texte provençal publié par M. Guessard la traduction qui en a été faite en langue d'oïl par M. Littré. — TEXTE PROVENÇAL : « Totz hom

cun texte, aucun monument écrit qui soit plus ancien que les fragments de langue d'oïl cités dans le précédent chapitre : le poëme sur Boëce et les quelques phrases en langue d'oc mêlées à des chartes latines ne remontent pas au delà du xe siècle[1]. Né en même temps que le français du Nord, le provençal se perfectionna plus vite, il s'éleva rapidement, dans les poésies des troubadours, à un degré d'élégance savante dont la langue d'oïl était alors fort éloignée. Les poëtes provençaux sont les premiers en Europe, depuis la fin des lettres antiques, qui aient eu du goût et du style. Nous voyons un signe de cette culture littéraire déjà raffinée dans les grammaires et les arts poétiques qui paraissent au Midi dès le XIIIe siècle et peut-être plus tôt. M. Guessard a publié en 1840 deux grammaires provençales qui sont de cette époque : *la Dreita maniera de trobar*, par Ramon Vidal de Bezaudun, et le *Donatus Provincialis*, en latin et en provençal, par Uc Faidit ; les *Leys d'amors*, sorte de poétique, œuvre de l'académie *del Gay Saber*, datent du siècle suivant. Dans le Nord, si l'on excepte quelques traités insignifiants de versification rédigés au XVe siècle, la littérature grammaticale ne commence qu'à la Renaissance. Malgré la communauté de leurs origines et leurs ressemblances frappantes, les deux langues se traitaient d'étrangères, tant la séparation du Nord et du Midi était fortement caractérisée et semblait chose naturelle au moyen âge. Un notaire d'Albi, en 1229, s'excuse, dans un compte municipal, de n'avoir pas su lire la légende d'un sceau parce qu'elle est, dit-il, soit en français, soit dans quelque autre idiome étranger et inconnu[2] ; les *Leys d'Amors* rangent le français avec l'anglais, l'espagnol et

que vol trobar ni entendre deu primierament saber que neguna parladura no es tant naturals ni tant drecha del notre lingage con aquella de Proenza o de Lemosi. » — TEXTE DE LANGUE D'OÏL : « Toz hom qui vuelt trover ne entendre doit premierement savoir que nule parleure de nostre langage n'est tant droite come cele de Provence ou de Limousin. »

1. Bartsch, *Chrestomathie provençale*. 2e édit. (1868.)

2. « *In lingua gallica vel alia nobis extranea*, quum licet litteræ essent integræ, perfecto non potuimus perspicere. » Brachet, dict. étym., p. L.

l'italien parmi les langues qui ne sont pas du pays[1]. Au moment où s'écrivait ce code poétique et grammatical, la réunion du Nord et du Midi, préparée par les guerres de religion, consommée par l'habileté des rois de France, était un fait accompli[2]; la langue d'oc, comme autrefois le celtique sous la domination romaine, cédait à l'ascendant de la langue des vainqueurs : évincée peu à peu de la société et des livres par la littérature et la civilisation qui descendaient du Nord, elle ne trouvait de refuge que dans la fidélité populaire et tombait à l'état de patois, après avoir jeté un si vif éclat pendant deux siècles. Cette révolution signalait le retour des influences morales et politiques qui, en dépit des diversités climatériques et des antipathies de races, établissaient en France, par la vigueur du pouvoir central, l'unité de l'esprit français et de la langue française.

Mais avant que la langue d'oïl réussît à constituer et à faire prévaloir un idiome unique et définitif, elle était elle-même divisée en dialectes dont le nombre égalait presque celui des provinces du royaume. Son domaine s'étendait depuis les extrémités du bassin de la Loire jusqu'aux rivages de la mer du Nord, comprenant le Maine, l'Anjou, la Normandie, la Picardie, le pays wallon[3], tout le bassin de la Seine

1. « Apelam lengatge estranh coma *frances*, engles, espanhol, lombard. » (II. 318.)

2. Le Languedoc fut réuni à la France en 1272.

3. Sur l'origine de ce mot *Wallon*, consulter le 1er numéro de la *Romania* (janvier 1872), 1er article. — Les barbares, à l'époque des invasions, n'appelaient pas les Gallo-Romains *Romani*, mais *Walah*, *Valahen*, *Welch*, *Wallon*. Ce terme de dédain traduisait dans leur esprit *romani*. Le nom resta à certaines contrées qui ne se trouvèrent englobées dans aucune nationalité nouvelle, du ve au xie siècle. De là cette dénomination de *pays Wallon* appliquée à certaines parties de la Flandre. Le mot *Valaque*, *Valachie*, n'est que la traduction grecque (βλάχοι) du tudesque *Walahen*. — P. 8-12. Sur le dialecte *Wallon*, qui tenait du picard et des patois lorrains, v. Diez (Intr. à la gramm. des langues romanes), et Grandgagnage, *Origine des Wallons*, 1852. — Le Wallon est mentionné dès le xiie siècle. Rudolf, abbé de St-Trond, écrivait en 1136 : « Adelardus nativam linguam non habuit teutonicam, sed quam corrupte nominant *romanam* , teutonice *wallonicam*. » Sur les bords du Rhin, *lingua wallonica* était pour les Allemands synonyme de

et de la Marne avec une partie de la Lorraine et de la Bourgogne. Là, comme dans le Midi, comme en Espagne et en Italie, les habitudes locales et la prononciation décidaient de la forme et de la désinence des mots. Ces dialectes, soumis aux lois fondamentales que nous avons expliquées plus haut, étaient égaux entre eux, comme les provinces mêmes; on les parlait et on les écrivait; poëtes et prosateurs n'avaient d'autre idiome que le *ramage de leur pays*, la langue du crû. Il n'existait point de type général et parfait d'une langue commune qu'on pût, comme aujourd'hui, opposer aux dialectes : ils étaient la langue même, comme les provinces étaient la nation. Cet état de la langue d'oïl, où certaines dissemblances tout extérieures variaient le fond du vocabulaire et de la syntaxe, répresente exactement, au XIIe et au XIIIe siècle, les circonstances féodales au milieu desquelles le génie de la France, plein de jeunesse et d'avenir, se développait. Pour simplifier l'énumération de ces différences, plus apparentes que réelles, on peut réduire à quatre types principaux les dialectes épars sur la surface du pays : le normand, le picard, le français et le bourguignon. Voici les traits caractéristiques de ceux que le français a évincés ou absorbés.

Le bourguignon modifie les voyelles par l'adjonction d'un *i*. *A* devient *ai ; e* s'y remplace par *ei* ou par *ie*. De là ces formes : *brais* (bras), *messaige*, *chaingier*, *bairon*(baron); *penseir* (penser), *veriteit*, *meir* (mer), *neif* (nef), *freire, peire, plaidier, jugier, maingier*, *chief* (chef). — *E* et *i* s'y remplacent aussi par *oi* : *moiner,* pour *mener, noier* pour *nier, proier*, pour *prier*. *Eau* y devient *ieau* : *biau, hiaume, cou-*

lingua romana. Dans un passage des *Acta Sanctorum Junii* (vol. I. p. 827), on voit saint Norbert, venant prêcher en 1119 à Valenciennes, fort embarrassé : il parlait le tudesque du dialecte de Clèves et il ne savait que quelques mots de la langue romane qui se parlait dans la ville. Il invoqua le Saint-Esprit, et mêlant le latin, le roman et le tudesque dans son sermon, il eut un grand succès. — Ce passage prouve qu'on parlait la langue d'oïl à Valenciennes en 1119. (*Elnonensia*, par J.-F. Willems — 1845).

tiau. *Eu* devient *ou, o : soul* (seul), *glorious, flor, dolor, volt* (veult). — *Ou* se change en *o* : *vos* (vous), *jor, amor, secors, sofre, tot* (tout). Le patois lorrain se rapproche du bourguignon ; une de ses habitudes est de substituer au *g* le *w : warder, warentie, werpil,* pour *garder, garantie, guerpil.*

Le picard traite les voyelles un peu comme le bourguignon. *E* y devient *ie : biel, nouviel, chief, prisier, mangier.* Le *c* doux y devient *ch : Franche* (France), *merchi, fache* (face). — *Ch* s'y change en *k : canter, pékié* (péché). — *Je* y devient parfois *ga, gayant, sergans* pour *géant, sergent.*

Le normand change *a* en *au* devant *n : auns* (ans), *maunder* (mander). — L'*é* y devient rarement *ie* ou *ei*. — *U, o, ou, eu* sont représentés le plus ordinairement par *u*, et c'est un des signes distinctifs de ce dialecte : *hunte, reisun, pur, jur, vus, truver, duble, ure, colur, bufs, doloruse*, au lieu de honte, raison, pour, jour, vous, trouver, double, heure, couleur, bœufs, douloureuse. — *Ei* y remplace souvent *ai : feit, meis, franceis, aveit, seint,* pour fait, mais, français, avait, saint. — *Oi* est remplacé par *ei : rei, lei, fei, seit, saveir, meité* (roi, loi, foi, soit, savoir, moitié). — *Ie* devient *e : ben, cel, ped, vent, dener, chevaler, amisted* (bien, ciel, pied, vient, denier, chevalier, amitié)[1].

1. Diez, Introd. à la *Gramm. des lang. romanes*, p. 150-200. — Fallot, Recherches sur les formes grammaticales de la langue française au XIIIe siècle (1839). — Tableau comparatif, emprunté à l'ouvrage de Fallot :

NORMAND.	PICARD.	BOURGUIGNON.
rei,	roi,	roi.
peissons,	poissons,	peissons.
quei,	quoi,	quoi.
veneisun,	venoison,	venisun.
soleus,	solaus,	solous, soloil, soloz.
lesser,	laissier,	lassier.
palez,	palais,	palois.
muine,	moignes,	moine.
mult,	mouz,	molz.
jugleor, jogler.	jougleour,	jugleor.
poür,	paour,	peor.
vez,	viols,	viez (vieux).

Il s'en faut que la division que nous indiquons soit suffisante et comprenne la variété des sous-dialectes et des patois locaux, la flore entière de cette langue libre et naïve [1]. Aussi un ouvrage littéraire au moyen âge appartient-il rarement à un seul dialecte ; presque toujours l'idiome dominant est mêlé d'emprunts faits aux dialectes voisins. De tous ces idiomes égaux et contemporains, quel était celui qui devait l'emporter ? Celui que favoriserait la politique. Le dialecte de l'Ile-de-France, *le français*, comme on le désignait dès lors, prévalut avec le pouvoir royal et s'imposa par la centralisation ; à mesure que la couronne arrondissait son domaine [2], la langue qui se parlait au Louvre s'annexait des provinces ; la même déchéance frappa les dialectes et les souverainetés indépendantes [3]. Dès le XIIe siècle, le français avait le pressentiment orgueilleux de sa suprématie future ; la cour de Philippe-Auguste prétendait donner le ton aux gens d'esprit et aux poëtes :

Roman ne histoire ne plait
Aux François, se ils ne l'ont fait,

dit un trouvère du temps. Vers 1180, le comte Quesnes de Béthune, auteur de chansons amoureuses fort agréables, étant venu à Paris, fut prié de lire ses vers en présence de la régente Alix de Champagne et du jeune roi son fils : malheureusement, la poésie de l'aimable comte avait un accent

buen, buene,	boin, boune,	boin, boine.
buce,	bouce,	boiche.
char,	car,	char, etc.

1. V. Ampère, *Formation de la langue française*, p. 360-390.

2. En 1101, Philippe Ier achète le Berry, Philippe-Auguste confisque la Touraine en 1203, la Normandie en 1204. On lui cède vers cette époque la Picardie. La Champagne fut réunie en 1361.

3. Chevalet, T. I, 37-38. — Au XIVe siècle, Gaston Phébus, comte de Foix, écrivait en français son *Traité de la Chasse* ; il le savait fort mal, beaucoup moins que le provençal ; mais il obéissait à la nouvelle mode.

picard très-prononcé : dames et seigneurs en firent une risée. On pensait déjà ce que Voltaire dira un jour à J.-B. Rousseau : faites vos vers à Paris et n'allez point rimer dans les Flandres [1]. Comme le dialecte attique en Grèce, comme le castillan en Espagne et le toscan en Italie, *le français* éclipsa donc et refoula tous les autres dialectes ; mais, en vainqueur habile, il transigea sur quelques points et fit des emprunts aux vaincus. Il prit au dialecte normand les imparfaits et les conditionnels en *ei*, ou en *ai*, et les désinences de certains substantifs : il garda *roi*, et emprunta *reine;* il garda *poids*, et prit *peser*. Tout en conservant ses formes propres, il admettait les désinences étrangères avec un sens différent : c'est ainsi que les mots picards *attaquer, camp*, *campagne, caisse*, *carte*, ont été reçus à côté des mots français *attacher*, *champ*, *champagne*, *châsse*, *charte*, en signifiant autre chose [2].

1. Quesnes nous a transmis le souvenir de sa mésaventure :

Mon langage ont blasmé li François,
Et mes chançons, oyant les Champenois,
Et la contesse encoir, dont plus me poise (pèse).
La roïne ne fit pas que courtoise (*ce que fait une femme courtoise*),
Qui me reprist, elle et ses fiex li roys ;
Encoir ne soit ma parole *françoise*,
Si la puet-on bien entendre en *françois*.
Ne cil ne sont bien appris ne courtois
Qui m'ont repris, si j'ai dit mot d'Artois,
Car je ne fut pas norriz à Pontoise.
(Biblioth. de l'École des Chartes, 2e série, t. II. 194.)

D'autres trouvères qui ne savent pas le français, et qui écrivent en dialecte de Poitiers ou d'Orléans, s'excusent d'être

Rudes, malostrus et sauvages
Ne si cointes (polis) com est Paris. (Chevalet, I. 37.)

2. Nous transcrivons ici quelques réflexions de Fallot sur l'origine des noms propres en français : « Les noms de famille peuvent se rapporter en général à trois ou quatre sources principales. Il y a : 1° les noms de lieux, de fiefs, de terres et de domaines, qui ont commencé au xe et au xie siècle ; 2° les surnoms et sobriquets, dérivant d'une profession exercée par le chef de la famille ou de mille particularités dont la variété peut être infinie ; ceux-là se forment dès le xiie et le xiiie siècle, dans la bourgeoisie des villes surtout. Viennent, en troisième lieu, les noms de baptême ou prénoms qui prenaient ensuite la valeur de noms de famille, principalement chez les villains et villageois, dans les plus basses classes du peuple; ils sont les

Cette langue française, formée comme la France elle-même par un travail de dix siècles, dont nous avons retracé l'histoire, prit dès sa naissance, parmi les langues de l'Europe, le rang que la France occupait parmi les peuples. La conquête normande la porta en Angleterre, et jusqu'au milieu du XIVe siècle elle fut en ce pays la langue de la cour, de la noblesse, du gouvernement, des tribunaux, de tout ce qui avait un emploi, une situation, une influence. Elle passa, avec nos armes, dans le royaume des Deux-Siciles, à Constantinople et en Grèce; des princes d'origine française, devenus rois de Hongrie, de Portugal et de Pologne la firent connaître à ces royaumes. En Allemagne, Frédéric II et sa cour cultivent la poésie française. En Italie, l'usage du français est géneral. C'est en français que le vénitien Marco-Polo, comme l'anglais Mandeville, raconte ses voyages, que Rusticien de Pise écrit son roman de *Méliadus*, Brunetto Latini, de Florence, son *Trésor de sapience*, le Moraïte sa chronique, et Martin da Canale, son *Histoire de Venise*. Ils pensent tous comme Brunetto Latini, le maître de Dante : « c'est la parleure la plus délitable et la plus commune à toutes gens. » Parler français était une mode si répandue, qu'un moine italien, Benvenuto de Imola disait à la fin du XIVe siècle : « Je m'étonne et je m'indigne quand je vois toute la noblesse italienne s'efforcer de copier les mœurs et les usages de la France, dédaigner notre langue pour celle des Français et n'admirer que leurs livres [1]. »

Les contemporains de Louis XIV et de Louis XV, si dédaigneux pour la langue du moyen âge, ne se doutaient guère

derniers formés et ont commencé à la fin du XIIIe siècle. Comptons, enfin, d'anciens noms de famille dérivant de noms germains ou gallo-romains, plus ou moins défigurés. » (p. 177.)

1. Chevalet, T. I, 39. — Littré, I. 187. — Brachet, *Grammaire historique*, 40. — Ampère a signalé dans le dialecte italien de certaines vallées de la haute Italie beaucoup de mots qui ont la forme française : *rus* (ruisseau), *urg*, *negligiant*, *agnel*, *leere* (voleur), *frer* (frère), etc. (*Formation de la langue fr.* 2e édit. p. 262.) C'est sans doute un reste de cette invasion de la langue française dans l'Italie du moyen âge.

que cette langue semi-gothique, comme ils l'appelaient improprement, avait excité en Europe une admiration si générale et fait tant d'honneur au nom français. La popularité de notre idiome était due surtout au rapide éclat, à l'influence universelle de la poésie héroïque et chevaleresque, où l'occident chrétien pour la première fois voyait paraître l'image vive et forte des vertus, des sentiments, des passions, des croyances et des légendes qu'il aimait, qui faisaient sa grandeur et sa joie. Comment s'était constituée cette forme particulière de la langue, la forme rhythmée et mesurée, l'instrument de la poésie nouvelle? D'où nous était venu le vers des strophes lyriques et des chansons de gestes qui, au XII[e] siècle, faisait le tour de l'Europe et passait en Asie avec les croisés? C'est ce que nous devons expliquer, et ce dernier éclaircissement achèvera l'étude des origines de notre langue.

§ II

Naissance et formation du vers français.

Le vers français est né, comme la langue même, du latin populaire. Il y avait à Rome deux sortes de poésie : l'une pour le peuple, l'autre à l'usage des esprits cultivés, amateurs et imitateurs de la poésie grecque. Dans la poésie primitive, la versification reposait non sur la quantité, mais sur l'accent tonique, c'était là le principe du vers saturnien, si durement traité par Horace, *horridus ille numerus Saturnius* [1] : un nombre déterminé d'accents toniques faisait un vers, quels que fussent d'ailleurs le nombre et la quantité des syllabes. Le système fondé sur la quantité, système emprunté des Grecs, régna dans la poésie classique; mais la poésie populaire, celle des soldats et des matelots, la muse des illettrés, conserva l'ancien rhythme, et l'on a pu en recueillir

1 Horace, *Epist.* II, I, 157-158.

quelques exemples [1]. A l'époque de la décadence latine, du ve au IXe siècle, la versification savante périt avec le latin classique; c'est à peine si quelques érudits se souviennent de la prosodie de Virgile et l'appliquent dans leurs barbares imitations : toute poésie, profane ou sacrée, qui s'adresse à la foule est composée dans le rhythme populaire et ne connaît d'autre loi, d'autre mélodie que l'accent. Dès le IIIe et le IVe siècle, l'accent était devenu la règle des hymnes liturgiques.

Or, la versification fondée sur l'accent peut adopter l'une ou l'autre de ces deux formes : elle peut être ou bien un assemblage de syllabes plus ou moins nombreuses groupées sous un nombre fixe d'accents; ou bien un nombre fixe de syllabes dont quelques unes sont accentuées à des endroits déterminés. Pour compléter l'un et l'autre système on y ajouta l'assonance finale, ou la rime. Qu'est-ce, en effet, que la rime? Une conséquence naturelle de la prédominance de l'accent. La fin de chaque vers étant accentuée, de cette similitude d'accentuation est venue la ressemblance des mots de la fin, car cette ressemblance des mots a pour principe la ressemblance des sons. La rime eut pour but de fortifier le rhythme affaibli par le dépérissement de la quantité. On fixa ensuite à l'accent une place déterminée dans le milieu du vers : de là, l'hémistiche ou la césure [2].

Le premier système est celui de la plupart des *proses* et des hymnes de l'Église, et de presque tous les vers allemands du moyen âge [3]. La cantilène de sainte Eulalie est de ce genre. Le second système, celui qui détermine tout à la fois le nombre des syllabes et la double place de l'accent, au milieu et à la fin, a été préféré par la poésie française.

Les exemples de poésies latines rimées sont fort anciens [4]. On en trouve, au IIe siècle, dans les *Florides* d'Apulée; au

1. E. du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au* XIIe *siècle* (1843).
2. Gaston Pâris, *Le rôle de l'accent latin dans la langue française* (1862).
3. V. Histoire des *Proses* avant le XIIe siècle, par Léon Gautier (1872).
4. La rime se rencontre même dans Homère où Eustathe signale de fréquentes assonances. (Egger, *Revue des cours littéraires*, 18 mars 1865.)

siècle suivant, dans la dernière *Instruction* de Commodien, composée vers 270 [1]. Mais la rime est alors un ornement arbitraire plutôt qu'un élément essentiel du vers. Elle semble plus obligatoire dans les hymnes du IV[e] siècle : voyez les hymnes de saint Ambroise, celle de saint Hilaire sur l'Épiphanie, celle du pape Damase en l'honneur de sainte Agathe et le psaume abécédaire de saint Augustin contre les Donatistes. Ce psaume, où tous les vers se terminent en *e*, où les syllabes sont exactement comptées, où les hémistiches sont égaux et réguliers, annonce un système de versification absolument différent de la métrique ancienne [2]. Au V[e] siècle,

1. Exemple tiré d'Apulée :

Et leno perjurus,
Et amator fervidus,
Et servulus callidus,
Et amica illudens,
Et uxor inhibens,
Et mater indulgens,
Et patruus objurgator,
Et sodalis opitulator,
Et miles præliator......

— Exemple emprunté à Commodien :

Incolæ cœlorum futuri cum Deo Christo
Tenente principium, vidente cuncta de cœlo,
Simplicitas, bonitas, habitet in corpore vestro.
Irasci nolite sine causa fratri devoto......

— Du Méril, *Poésies populaires latines*, etc. — Boucherie, Cinq formules rhythmées et assonancées du VII[e] siècle. (1867.)

2. Hymnes de saint Hilaire (mort en 368).

Jesus refulsit omnium
Pius redemptor gentium ;
Totum genus fidelium
Laudes celebret dramatum.

Les strophes sont régulières et monorimes. Ces exemples seront imités par nos plus anciens versificateurs français.

— Hymnes de saint Ambroise (mort en 397).

Illumina cor omnium,
Absterge sordes mentium,
Resolve culpæ vinculum,
Everte moles criminum.

— Hymne du pape Damase (mort en 384) :

Martyris ecce dies Agathæ,
Virginis emicat eximiæ,
Christus eam sibi qui sociat
Et diadema duplex decorat.

Cœlius Sedulius recherche, avec un soin marqué, les consonnances[1]. Certaines pièces de Fortunat prouvent qu'on leur accordait, même dans les poésies restées fidèles à la prosodie savante, une certaine valeur rhythmique. La rime léonine paraît, pour la première fois, au VIe siècle, dans le *Commonitorium fidelibus* d'Orientius, et dans le poëme de Marcus à la louange de saint Benoît, vers 610[2]. Les trois strophes de l'ode latine sur Rome, dont la notation musicale semble antérieure au VIIe siècle, sont rimées, et chaque strophe est monorime[3]. Sous les Carlovingiens, la poésie classique refleurit et la rime devient plus rare, mais elle reparaît avec la barbarie et il n'est guère d'ouvrage versifié à partir du Xe et du XIe siècle qui ose s'en passer. Qu'on parcoure les poésies populaires latines recueillies par Edelestand du Méril : quels qu'en soient le sujet et le caractère, odes, chansons, satires, tout est rimé. Rien de plus varié et de plus arbitraire que la disposition des rimes ; elles se suivent deux

Ce sont ici des rimes plates ; il y a deux rimes pour une strophe. La rime est quelquefois remplacée par une simple assonance.
—V. le *Psaume abécédaire* de saint Augustin dans la *Théorie générale de l'accentuation latine* par H. Weill et L. Benloew (1855).

1. Sedulius entrelace les rimes :

A solis ortus cardine
Ad usque terræ limitem
Christum canamus principem
Natum Maria virgine.

2. Quisquis ad *æternæ* festinas præmia *vitæ*,
Perpetuanda *magis* quam peritura *cupis*,
Quæ cœlum *reseret*, mortem fugat, aspera *vitet*...
(*Commonitorium*).

— Inscription du VIe siècle :

Hanc vir *Patricius*, Vilisarius, urbis *amicus*
Ob culpæ *veniam* condidit *ecclesiam*.
Hanc idcirco *pedem* sacram qui ponis in *ædem*,
Ut miseretur *eum* sæpe precare *Deum*.

3. Voici le début de cette ode :

O Roma nobilis, orbis et domina,

par deux, ou trois par trois ; plus rarement elles sont entrelacées ; le plus souvent les strophes sont monorimes et d'un nombre de vers indéfini [1].

Voilà d'où le vers français et la rime française sont sortis. C'est une transformation du vers latin populaire. Le décasyllabique et l'octosyllabique se montrent les premiers. Le vers de huit syllabes, formé sur le modèle d'un grand nombre d'hymnes liturgiques, est disposé soit en strophes régulières, soit en tirades ou *laisses* monorimes dans nos plus anciens poëmes : l'accent porte sur la quatrième syllabe, et d'ordinaire sur la finale d'un mot, ce qui met une césure au milieu. Le xe siècle en fournit deux exemples fort curieux ; l'un est la *Passion du Christ*, poëme semi-provençal, composé de 47 strophes dont chacune a quatre vers sur la même rime ; nous en citerons le début :

Christus Jhesus den s'enleved,
Getsesmanni vil'es n'anez.
Toz sos fidels seder trovez,
E van orar ; sols en anet.

Granz fu li dols, fort marrimenz.
Si condormirent tuit adez.
Jhesus cum veg, los esveled,
Tretoz orar ben los manded...

Jhesus cum vidrit los judeus,
Zo leur demande que querent,
Il li respondent tuit adun
Jhesum querem nazarenum [2].

L'autre poëme, *la Vie de saint Léger*, écrit en bourguignon,

Cunctarum urbium excellentissima,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et virginum liliis candida,
Salutem dicimus tibi per omnia,
Te benedicimus, salve per secula.

1. Ed. du Méril. — V. Chant sur la bataille de Fontenay (841), chant noté sur la mort de l'abbé Hugues, fils de Charlemagne (844), chant des soldats de l'empereur Louis II (871), chants des Croisés, complainte sur Jérusalem, etc.

2. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, 2e édit. (1872).

appartient à la langue d'oïl; on y compte 40 strophes de six vers à rimes plates, c'est-à-dire, se suivant deux à deux; des notes de musique accompagnent les premiers vers dans le manuscrit qui est du commencement du XIe siècle au plus tard :

Domine Dieu devems loder,
Et a sos sanz honor porter;
En soe amor cantoms del sanz
Qui por lui avrent granz aanz.
Et or es temps et si est biens
Que nos cantoms de sant Ledgier[1].

La versification française était donc constituée au Xe siècle. Tous ces poëmes primitifs, composés dans un but d'édification, étaient chantés par le peuple dans les églises; ils datent d'une époque où, le latin ayant cessé d'être compris généralement, la langue romane entre dans l'office religieux et s'y fait une place par le sermon, par les cantiques, les épîtres farcies et les représentations dramatiques. Comme nous le verrons plus tard, beaucoup d'autres poésies, d'un genre profane, existaient alors; celles-ci sont les seules qui aient survécu, sauvées de l'oubli par leur caractère semi-liturgique[2].

Le décasyllabe se trouve à l'origine de la versification dans toutes les langues romanes ; il est soumis aux mêmes règles

1. Saint Léger (Léodegard) avait été abbé de Saint-Maixent, puis évêque d'Autun. Le poëme a été composé sans doute à Autun. — Sur ce poëme, consulter l'étude de M. G. Pâris dans la *Romania*. (Juillet 1872.)

2. On peut encore citer comme un très-ancien exemple du vers octosyllabique le fragment du poëme d'Albéric de Besançon sur Alexandre (XIe siècle). Les strophes sont de longueur inégale et monorimes. C'est la *laisse* épique.

Reys Alexander quant fud naz,
Per granz ensignes fud mostraz.
Crollet la terra de toz laz,
Toneyres fud ez tempestaz,
Lo sol perdet sas claritaz,
Per pauc no fud toz obscuraz,
Canget lo cels sas qualitas,
Que reys est fort en terra naz.....

(BARTSCH, *Chrestomathie*.)

en français et en provençal, car ces deux idiomes ont les mêmes principes d'accentuation. La forme la plus ancienne et la plus générale a l'accent tonique sur la quatrième syllabe; l'hiatus est toléré; une syllabe muette après la césure ne compte pas, même si elle est suivie d'une consonne [1]. La rime ne porte pas sur la syllabe entière, mais sur la voyelle accentuée; c'est ce qu'on appelle *assonance* [2]. Jusqu'au milieu du XIIe siècle, la plupart des rimes, dans la poésie française, sont de simples assonances ; la rime proprement dite ne devient obligatoire qu'à l'époque où la poésie cesse d'être chantée et n'a plus que des lecteurs au lieu d'auditeurs. La rime est l'assonance perfectionnée. On essaya de varier la forme du décasyllabe ; les lyriques du XIIe et du XIIIe siècles, imitateurs des Troubadours, laissèrent, à leur exemple, la césure tomber sur la quatrième syllabe, lors même que celle-ci était brève :

La roïnĕ ne fit pas que courtoise. (Quesnes de Béthune.)
— De la bellĕ qui si le contraloie. (Romancero français, p. 29.)

mais cette licence n'a point prévalu dans le poëme épique ou narratif. Quelques poëtes ont imaginé de placer la césure sur le sixième pied :

Souvent se clame lassĕ, souvent se cose
Qu'à son ami Renaūt parler n'en ose. (Rom. fr. p. 114.)

1. Exemple :

Donc li remĕm | bre | de son senior céleste. (Vie de saint Alexis.)
— Paiens l'entĕn | dent | , nel le tendrent mie en gab.
(Chanson de Roland.)

2. Il y avait aussi beaucoup d'assonances dans les poésies populaires en latin et dans les hymnes que nous avons citées :
— Voici un exemple d'assonance :

En la teste ad e dulor e grant māl.
Rumput li est li temples parço que il cornāt.
(Chanson de Roland.)

Dans ces deux vers la syllabe finale est différente, mais les voyelles accentuées sont les mêmes : c'est une assonance, forme de la rime populaire et primitive.

Enfin, on coupa le vers en deux en plaçant la césure à la cinquième syllabe :

> Arras est écōle de tout bien entendre ;
> Si l'on veut d'Arrās le plus caitif prendre, etc.
> (*Chanson sur Arras.*)

L'alexandrin ou vers de 12 syllabes n'est qu'une extension du décasyllabe ainsi coupé et scandé : le plus ancien poëme où il paraît est le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem*, mais c'est le roman d'*Alexandre* qui lui a donné son nom et la popularité [1].

Sur quelle forme de vers latin avait-on pris modèle pour inventer le décasyllabe qui tient une si grande place dans la plus ancienne poésie des langues romanes? Selon M. Littré, c'est le vers de la strophe saphique qui s'est resserré dans le mètre français du décasyllabe :

> Abstulit clarum | cita mors Achillem,
> Longa Tithonum | minuit senectus.

Ce rhythme chantant présente, en effet, de grandes ressemblances avec l'harmonie de notre vers décasyllabique [2]. Selon d'autres, c'est le vers iambique de six pieds qui, plus ou moins défiguré dans la poésie populaire, a donné naissance au vers français de dix syllabes :

> Phaselus īlle, quem videtis hōspites,
> Ait fuīsse navium celērrimus...

Ce vers se retrouve, avec quelques altérations, dans cette complainte sur la mort de Charlemagne (815) :

> A solis ōrtu, usque ad occīdua
> Littora māris, planctus pulset pēctora,

et dans cette chanson composée pour la garnison de Modène, que les Hongrois assiégeaient en 924 :

> O tu qui sērvas armis ista mœ̄nia,
> Noli dormīre, moneo, sed vīgila.

1. G. Pâris, *Le rôle de l'accentuation dans la langue française* (1862), p. 113.
2. Littré, *Histoire de la langue française*, t. I, p. 20.

C'est l'accent ou l'intonation accentuée qui a réglé la transformation du vers latin en vers français [1]. La complainte sur la mort de Guillaume le Conquérant (1087) nous fournit en latin l'équivalent de la forme française qui, d'ailleurs, existait depuis longtemps déjà à cette époque :

Flete, viri, | lugete proceres ;
Resolutus | rex est in cineres,
Rex editus | de magnis regibus,
Rex Guillelmus | bello fortissimus [2].

Le plus ancien poëme français [3] en décasyllabes est la *Vie de saint Alexis*, qui date du XIe siècle, et dont la langue est plus ancienne que celle de la *Chanson de Roland*. Découvert à Hildesheim (Hanovre) et publié par M. Wilhelm Müller en 1845, ce poëme de 625 vers, distribués en 125 strophes de 5 vers monorimes, appartient, comme la *Vie de saint Léger*, le *Cantique de sainte Eulalie* et la *Passion du Christ*, au répertoire ecclésiastique : il a été composé pour être chanté dans les églises. Si l'on en juge par le dialecte, il est normand d'origine, et peut-être a-t-il pour auteur ce Tedbalt de Vernon, chanoine qui composait à Rouen des cantilènes en 1053. Tedbalt avait recouvré la vue en touchant les reliques de saint Wulfran, archevêque de Sens au VIIe siècle : par reconnaissance, il employa ses talents à chanter les saints et leurs miracles, et pour mieux populariser leur gloire, il les chanta en français. C'est du moins ce que nous apprend le récit d'un moine de Fontenelle [4]. MM. Gaston Pâris et L. Panier, qui nous ont donné de ce vieux texte une appréciation

1. Théorie générale de l'accentuation latine par H. Weill et L. Benloew (1855).

2. E. du Méril. *Poésies populaires latines antérieures* au XIIe siècle. Cette complainte a 76 vers en rimes plates.

3. Nous disons *poëme français*, car le poëme provençal sur Boëce, antérieur d'un siècle à la *vie d'Alexis* est en décasyllabes.

4. « Hic quippe est ille Tetdbaldus Vernonensis qui multorum sanctorum, sed et sancti Wandregisili facta a sua latinitate transtulit atque in communis linguæ usum satis facunde refudit, ac sic ad quamdam tinnuli rhythmici similitudinem urbanas ex illis cantilenas edidit. » (Mabillon, *Act. ordin. S. Bened.* Sæc. III, p. 378. — *Annales ord. S. Bened.* III, 360.)

très-savante et qu'on peut dire définitive dans la Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, signalent à ce propos une habitude littéraire très-répandue au moyen âge : celle des remaniements. De siècle en siècle on éprouvait le besoin de reprendre en sous-œuvre les sujets déjà traités et devenus célèbres ; on changeait les assonances en rimes régulières, on développait le texte primitif, on substituait les longues tirades aux strophes plus courtes, enfin on rajeunissait le style. C'est ce qui est arrivé à la *Vie de saint Alexis :* elle existe sous quatre formes différentes qui se succèdent à un siècle d'intervalle. Le texte du XII[e] siècle, assonancé comme celui du XI[e], est en strophes monorimes d'inégale étendue et compte 1,357 vers : il a plus que doublé. Celui du XIII[e] siècle est rimé en strophes irrégulières; il a 1,278 vers et appartient au dialecte picard. Le texte du XIV[e] siècle se raccourcit après tous ces développements ; il n'a plus que 800 vers, répartis en quatrains réguliers ; les alexandrins ont remplacé les décasyllabes. Le caractère de l'œuvre et sa destination n'ont pas moins changé : à partir du XII[e] siècle, le poëme n'est plus écrit pour l'église, mais pour un chanteur populaire, comme l'indique le début ; au XIV[e] siècle, il est destiné simplement à être lu, c'est une œuvre mondaine, un *roman pieux*, et l'*explicit* final est ainsi conçu : *ci fine li romans de saint Alexis.* Le texte du XI[e] siècle commence par ces deux strophes, en style sententieux :

Bons fu li siècles al tens ancienor,
Quer feit i ert e justise et amor,
Si ert credance, dont or n'i at nul prot ;
Tot est mudez, perdude at sa color ;
Ja mais n'iert tels com fut as anceisors.

Al tens Noe et al tens Abraham,
Et al David que Deus par amat tant,
Bons fu li siècles : ja mais n'iert si vailant.
Vielz est e frailes, tot s'en vait déclinant,
Si 'st empirieiz tot bien vait remanant[1].

1. Bibliothèque de l'Ecole pratique des Hautes-Etudes, 7e fascicule (1872).

Le décasyllabe et l'octosyllabe, la strophe régulière et la tirade ou *laisse* monorime, voilà les éléments primitifs de la versification française [1]. L'habileté ingénieuse des troubadours et des trouvères ne tarda pas à diversifier, à enrichir l'antique simplicité. Les modèles abondaient, soit dans le latin classique, soit dans les poésies religieuses. Dès le XIIIe siècle les combinaisons les plus raffinées existent; l'art de la versification a été porté à ses dernières limites. On a pu dire que les tentatives des novateurs modernes n'ont fait que renouveler les inventions de nos vieux poëtes : la prosodie moderne n'a rien créé, le moyen âge avait tout découvert [2].

Nous sommes arrivés au terme de cette étude sur les origines et la formation de notre langue. On nous rendra cette justice que nous n'avons reculé devant aucun éclaircissement nécessaire dans un sujet si délicat, si important. Notre opinion s'est constamment fortifiée de la science des travaux les plus accrédités et les plus récents. Nous tenions à présenter ici cette question dans ses développements les plus achevés, dans son état nouveau et son dernier progrès. — Rien ne nous empêche plus de passer maintenant à l'époque littéraire et d'entamer l'histoire de la poésie qui, en France comme partout, a précédé la prose.

1. *Laisse* vient de *lessus*, complainte. — Ces laisses monorimes, d'inégale étendue, sont la forme préférée des auteurs de nos plus vieilles chansons de gestes. Il est à remarquer que l'assonance masculine y prédomine. Dans *Garin le Loherain*, sur 10,000 vers, 47 seulement ont des assonances féminines, encore semblent-ils interpolés. Dans la *mort de Garin*, sur 5,000 vers, 60 ont des rimes féminines. Cette prédilection pour les rimes masculines, pour les finales à son plein est naturelle dans une poésie qui se chantait avec accompagnement de musique. — Rien de plus varié que la longueur des *laisses*. Dans le *poëme de Boëce*, la plus longue a 15 vers; dans la *chanson de Roland*, la moyenne est de dix vers. Plus on va, plus les laisses s'allongent. Il y en a qui comptent plusieurs centaines de vers.

2. Pélissier, *Précis d'histoire de la langue française*, 2e édit. 1873, p. 166. — Les plus anciennes poésies provençales, antérieures au XIIe siècle, *hymnes, cantiques* en l'honneur de la Vierge, *confessions, sermons,* semblent affectionner le vers de 7 syllabes, distribué en strophes très-courtes avec refrain. — Bartsch, *Chrest. prov.*, 2e édit. (1868).

DEUXIÈME PARTIE

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DE LA POÉSIE FRANÇAISE

DU XIe AU XVIe SIÈCLE

PREMIÈRE ÉPOQUE

LA POÉSIE ÉPIQUE ET LA POÉSIE LYRIQUE

CHAPITRE PREMIER

LES SOURCES DE LA POÉSIE ÉPIQUE ET HÉROÏQUE AU MOYEN AGE.

Pourquoi nous commençons cette histoire par l'étude de la poésie épique. — Causes lointaines et profondes du développement de cette forme de poésie. — Les mœurs féodales : la société du XIe siècle. — Influence de la légende de Charlemagne. — Habitudes poétiques des Francks et des Gallo-Romains antérieures au moyen âge. — Les cantilènes tudesques et les cantilènes romanes, du Ve au XIe siècle. La cantilène de Saucourt. — Fragments de poëmes populaires sous forme latine, à l'époque carlovingienne. — Effet produit par toutes ces causes simultanées. La cantilène en se développant devient la Chanson de Gestes.

A quelle époque et sous quelle forme la poésie du moyen âge a-t-elle fait d'abord son apparition ? Par où devons-nous commencer cette histoire ? De l'ensemble des témoignages historiques et de l'étude des plus anciens textes de la langue romane, il résulte que la poésie épique et la poésie lyrique se sont développées en même temps : la première a jeté son plus vif éclat dans le Nord, la seconde dans le Midi ; mais il

n'y a pas de raison sérieuse d'attribuer à l'une ou à l'autre l'antériorité. Si nous avons des cantilènes pieuses du xe et du xie siècles, de nombreux documents établissent que des essais de poésie épique existaient dès ce temps-là ; et quand nous touchons à l'époque littéraire proprement dite, nous rencontrons presque à la même date les premiers monuments de la poésie des Troubadours et des épopées du Nord : la *Chanson de Roland* remonte aussi haut que les dix pièces lyriques attribuées à Guillaume IX, comte de Poitiers [1]. Pendant que les *canzos* des troubadours étaient le charme et l'entretien de la société féodale du Midi, les *laisses* héroïques des trouvères retentissaient de l'autre côté de la Loire, dans les châteaux et sur les places publiques. Ces deux formes de poésie, l'une plus brillante, l'autre plus vigoureuse, ont atteint le plus haut point de leur développement au xiie siècle ; elles ont décliné l'une et l'autre à la fin du siècle suivant ; leur influence se retrouve également dans les plus lointains souvenirs des littératures européennes. Tout paraît donc, en cette double éclosion, simultané : nous pouvons commencer par la poésie épique qui remonte aussi haut que la poésie lyrique, et dont l'inspiration est entièrement nationale. Nul sujet, par le nombre et l'importance des œuvres qui subsistent, n'est plus propre à nous faire sentir tout d'abord la verve et la fécondité de l'esprit français au moyen âge, sa puissance de rayonnement sur l'Occident ; nul autre ne saurait plus vivement nous introduire au cœur même de cette société turbulente et passionnée, et nous ouvrir un jour plus éclatant sur la vie littéraire de ces temps trop peu connus.

D'où est venue l'impulsion qui a donné l'essor aux imaginations ? D'où part ce mouvement poétique soutenu pendant trois siècles et propagé si loin ? Les causes du développement spontané de la poésie épique au moyen âge sont nombreuses ; on peut en signaler trois principales : 1° l'es-

1. Elles furent composées vers l'an 1100. Guillaume IX, le plus ancien troubadour dont on ait des vers, vécut de 1086 à 1127.

prit héroïque, les mœurs, les institutions et les croyances de la féodalité ; 2° l'impression produite par le règne et le personnage de Charlemagne, l'ensemble des fictions sorties de la légende du grand empereur ; 3° les habitudes poétiques et littéraires qui existaient bien avant le XIe siècle chez les Francks et les Gallo-Romains, habitudes fortifiées et développées, sous l'influence d'un milieu favorable, par l'abondance des traditions éparses et la popularité croissante des chants nationaux. Ce n'est là qu'un aperçu sommaire et comme le trait général de la situation que nous avons à décrire. Abordons le détail, et par une scrupuleuse analyse des faits, observons les lois qui président à la formation de la poésie épique dans les époques primitives. C'est l'un des plus curieux phénomènes que l'histoire littéraire présente à notre attention.

§ I

Causes générales du développement de la poésie épique au moyen âge.

Au commencement du XVIIIe siècle, un savant, M. de Malézieu, prononça un jour chez la duchesse du Maine, à Sceaux, ce mot qui fut accepté comme un oracle : « les Français n'ont pas la tête épique[1]. » Loin d'infirmer cet arrêt, Voltaire le justifia deux fois, par sa Henriade d'abord, et par ce commentaire approbatif : « Il est plus difficile à un Français qu'à tout autre de faire un poëme épique ; c'est que de toutes les nations, la nôtre est la moins poétique. » Rien de plus vrai, s'il s'agit des Français du temps de la Régence ou de l'Encyclopédie ; mais Voltaire et M. de Malézieu ignoraient que six siècles auparavant, à l'origine de la monarchie capétienne, la France avait été par excellence la patrie du poëme épique, et que les têtes françaises étaient alors les

1. Né en 1650, mort en 1727. M. de Malézieu fut précepteur du duc du Maine et académicien. C'était un habile helléniste, grand admirateur de Sophocle et d'Euripide.

plus épiques de l'Europe sans exception. Personne aujourd'hui ne le conteste : pour que ce genre de poésie fleurisse et soit possible chez un peuple, il faut certaines conditions spéciales que rien ne supplée, dont le talent ni la science n'ont pas toujours le sentiment vrai. Ces conditions d'héroïsme, de naïveté, de foi, d'enthousiasme, d'imagination ardente et ignorante, de demi-barbarie éveillée et curieuse, qui sont un don de jeunesse, un signe de générosité dans la race, un présage assuré de hautes destinées, la France féodale, cette France gothique tant moquée des beaux-esprits, les possédait pleinement ; elle était pénétrée et comme inondée de cet esprit épique que les poëtes des âges raffinés ont si souvent demandé à leur muse, sans bien connaître l'espèce de génie qu'ils invoquaient.

Représentons-nous la France au lendemain du x[e] siècle, au moment où détachée de l'empire détruit des carlovingiens, constituée dans sa nationalité indépendante, morcelée en grands et en petits fiefs, mais profondément unie par la communauté des croyances religieuses, par l'ascendant des principes de loyauté et d'honneur d'où va sortir la chevalerie, elle répand sur les champs de bataille la séve exubérante de jeunesse qui fermente dans son sein. Sur le devant de la scène paraît le baron féodal ébranlant le sol sous le poids de son destrier. Tout se hérisse de forteresses ; cours d'eau, éminences, routes, défilés, tout est dominé par des châteaux, occupé par des monastères. Des villes petites, aux rues étroites, étouffent dans de hautes murailles ; les populations timides groupées autour des cathédrales et des couvents s'abritent sous l'aile de l'Eglise. Une discorde sans repos, une agitation permanente, une querelle inassouvie de passions indomptées, jaillissant d'un sang trop ardent, se déploie à la surface du pays, comme dans un arène sanglante, y nourrit les combats, y exalte la furie brutale et magnanime de l'humeur guerrière. L'homme a les sentiments qui naissent de cette superbe vie toute physique : l'ivresse de la force, la joie du carnage, le goût de l'aventure et du

danger, l'amour des belles armes, des chevaux rapides, des fêtes sauvages et brillantes où reluit sa valeur, où son bras s'illustre en frappant de grands coups. Le type héroïque de la nature humaine se dégage en pleine lumière dans cette mêlée d'instincts féroces, d'énergies grossières, de nobles élans, de dévouements sublimes. Un cadre simple et fort, quelques lignes inflexibles, tracées par l'organisation sociale de ce temps, enferment et contiennent ce bouillonnement des cupidités en conflits, cette frénésie des courages surexcités : les droits du suzerain, les devoirs du vassal, et, par dessus tout, la terreur religieuse imposent à cette révolte des ambitions individuelles une morale et des lois. Rien ne ressemble plus que les mœurs féodales et chevaleresques aux mœurs décrites par Homère. La révolution des choses humaines avait ramené et fait fleurir, sur les débris de la civilisation antique, un état nouveau du monde, une splendeur de jeunesse qui, malgré des différences caractéristiques, rappelait la fougueuse adolescence et le premier essor de la race hellénique. La principale de ces différences était dans l'idiome et le génie des deux races, c'est-à-dire dans l'infériorité littéraire des peuples du Nord : ceux-ci n'avaient pas reçu, comme les Grecs, le don par excellence, l'incomparable privilége d'exprimer et de reproduire la beauté avec cette délicatesse instinctive, ce naturel heureux, cette éclatante facilité qui du premier effort atteint la perfection. Tous leurs désavantages se trahissent dans la rudesse d'une langue pauvre, sans sonorité, sans éclat, rebelle aux hardiesses de l'inspiration. Ce sera là l'irrémédiable faiblesse de la poésie épique du moyen âge, si féconde cependant, pleine d'une si énergique vitalité : au milieu de de toutes ses richesses, l'art, le goût et le style lui feront défaut.

La France féodale remplissait donc la condition indispensable au développement de toute épopée ; mais cette condition, si nécessaire qu'elle soit, ne suffit pas toujours. Beaucoup de peuples l'ont remplie également sans s'élever à la

hauteur épique : témoin l'Espagne, dont le génie se borne, vers le même temps, à des romances héroïques, ou se réduit à imiter nos chansons de Gestes lorsqu'il tente une œuvre de longue haleine[1]. Des circonstances particulières doivent s'ajouter à cet état général pour y déterminer l'éclosion de véritables poëmes : il faut que ce vague esprit poétique qui flotte en légendes, qui se disperse en chants nationaux, trouve une occasion de se fixer, de prendre une forme définitive. Cette occasion, un événement extraordinaire, une puissante émotion nationale, les exploits d'un grand capitaine peuvent l'offrir ; ce qui revient à dire que la grandeur est la vraie source de l'épopée, et que les peuples dont le génie manque de relief et de ressort, dont l'histoire est rarement signalée par des traits d'éclat, n'ont point le tempérament épique. Ceux-là seuls éblouissent le monde par la gloire des lettres qui l'ont d'abord étonnée par des coups de vigueur dans la politique et la guerre. La Grèce avait trouvé dans le siége de Troie une bonne fortune littéraire, préparée par ses armes ; le règne de Charlemagne fut pour la France l'élément merveilleux, la riche matière, pleine de tous les prestiges dont la poésie a besoin pour subjuguer l'esprit des hommes. Il y avait là une exceptionnelle variété d'expéditions et d'aventures qui prêtaient singulièrement à la fiction et qui pouvaient s'en passer ; autour du personnage principal, l'un des prodiges de l'histoire du monde, brillait un groupe de héros suscités par son exemple, animés de son regard, confidents de sa pensée. Comme ce demi-siècle lumineux, placé entre la sombre époque mérovingienne et les malheurs de l'invasion normande, devait rayonner et resplendir à l'imagination des peuples ! Les âmes humiliées, attristées, pleines du désespoir de ces temps lugubres, se retournaient avec transport vers ce passé récent,

1. « En Ecosse, en Serbie, en Espagne, en Scandinavie, en Lithuanie, en Russie, les chants nationaux n'ont pas donné d'épopée ; les vraies épopées sont celles de l'Inde, de la Perse, de la Grèce, de l'Allemagne, de la Bretagne et de la France. » G. Pâris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 9.

se réfugiaient et vivaient dans ce souvenir, s'y attachaient avec une tendresse exaltée. Nous qui avons vu, au lendemain d'une époque philosophique, en plein règne de la satire et du scepticisme, la légende de nos grandes guerres occuper dans l'esprit du peuple une si large place, fournir à notre poésie lyrique, qui semblait morte, de vivantes inspirations, figurons-nous l'effet et l'impression de la légende de Charlemagne sur les crédules contemporains de Charles le Gros et de Charles le Simple. Elle s'empara de ces intelligences naïves, elle en remplit le vide et s'y établit souverainement pour des siècles.

Cette large source des fictions épiques du moyen âge n'est pas la seule où les poëtes aient puisé : il s'est formé un second courant qui a jailli spontanément des mœurs et des passions de la féodalité. Les guerres des barons entre eux et leurs révoltes contre la couronne, la succession des haines implacables, immortelles qui renaissaient du sang versé et des ruines amoncelées, qui dévoraient les lignées ennemies sans jamais s'assouvir, tout ce chaos ardent et sanglant, où surgissaient tant de figures énergiques et sinistres, vient se peindre dans certaines compositions poétiques et constituer un second cycle, d'une inspiration moins noble et d'un ton plus âpre, à côté du cycle carlovingien. Une différence caractéristique distingue ces deux cycles : l'épopée carlovingienne donne le beau rôle à la royauté représentée par un grand homme; l'épopée féodale l'abaisse et l'avilit. Le roi, sous les traits des derniers carlovingiens, est un personnage faible, ridicule, odieux, une sorte de Thersite ou de Prusias, sacrifié à l'orgueil et aux rancunes des hauts barons. Cette satire de la royauté est une flatterie du poëte à l'adresse de l'opposition féodale. De là deux classes de poëmes, deux esprits opposés dans notre épopée française : d'un côté l'esprit monarchique, unitaire ; de l'autre, l'esprit aristocratique, individualiste.

Pendant ce temps, un monde poétique d'une nature étrange et mystérieuse naissait dans les solitudes de l'Armorique,

dans les rochers du pays de Galles, sur les montagnes de l'Écosse et les promontoires de l'Irlande : c'était l'œuvre du génie celtique, dont les traditions conservées par une race fidèle, accrues et transformées par les révolutions politiques ou religieuses du pays, se propageaient d'abord sous forme de chroniques et allaient bientôt enfanter des poëmes destinés à rivaliser d'influence avec les Chansons de Gestes. Les éléments les plus disparates se mêlent dans les fictions de cette poésie composite : souvenirs lointains des Druides et des Bardes, guerres soutenues contre les Romains, les Franks et les Saxons, résistance et conversion au Christianisme, dévotion exaltée à la Vierge, triomphes et malheurs des héros de l'indépendance nationale, tristesses de l'isolement et de la défaite aggravées par le sévère aspect du ciel et de l'Océan, tout ce qui a tour à tour exalté ou abattu l'âme du peuple, vient grossir ce trésor de légendes silencieusement accumulées pendant des siècles. Ces inspirations mélancoliques, traversées de cris de victoire et d'espérances fières, respirant la haine de l'étranger envahisseur, l'amour obstiné de la patrie humiliée, accueillirent aisément le merveilleux, qui se développe si volontiers dans le crépuscule du Nord, les vagues féeries, les prodiges, toutes les inventions chères à la crédulité surexcitée des natures rêveuses. Un troisième cycle, d'origine celtique et chrétienne, le cycle breton, si différent des cycles français, résumera ces légendes dans l'histoire d'Artus et des héros de la Table-Ronde, opposant aux rudes barons féodaux ses rois aimables et brillants, entourés d'enchanteurs et de chevaliers amoureux : une galanterie mystique, une délicatesse raffinée, mise à la mode par ces romans en vers, se répandra dans toute l'Europe et adoucira les mœurs sauvages peintes avec tant d'énergie dans nos rudes épopées.

De toutes parts, on le voit, la matière épique abondait : où étaient les talents capables de la mettre en œuvre ?

Il y avait du moins des poëtes, une classe d'hommes habitués à exprimer dans la langue de tout le monde le senti-

ment public; jamais la poésie populaire n'avait cessé entièrement; elle n'avait pas manqué aux siècles les plus barbares. Qu'on examine l'histoire des races diverses dont la fusion a constitué la France : on y reconnaîtra sans peine la trace de leurs usages et de leurs traditions poétiques. Nous sommes loin de prétendre que les chants guerriers des anciens bardes aient survécu en Gaule à l'indépendance nationale; mais peut-être serait-il excessif d'affirmer qu'ils n'ont laissé au cœur des populations gallo-romaines aucun souvenir, aucune image de la patrie vaincue; sûrement, ils se sont conservés en Armorique, dans la Grande-Bretagne, et transmis aux bardes nouveaux; ils revivent au ve siècle, après la chute de l'empire, dans ces poésies que les harpeurs bretons, — nous le verrons tout à l'heure, — déclamaient au son de la « rote » chez les rois victorieux. Notons aussi, comme une influence héroïque et populaire, l'esprit du christianisme militant, la foi persécutée, féconde en martyrs. Un martyr est un héros; Polyeucte et le Cid sont frères. Cette parenté des hautes natures éclate dans les plus anciennes poésies chrétiennes : un souffle épique anime ces légendes sacrées, ces hymnes en latin, ces cantilènes en français qui célébraient, par la voix des foules, les soldats du Christ sur le champ de bataille arrosé de leur sang, sur la terre encore fraîche de leur tombe à peine fermée. Quant aux Germains du ve siècle, c'était, on le sait, une race aux instincts poétiques, qui avait des chants nationaux, des scaldes ou poëtes chargés de célébrer les guerriers vaillants et de consacrer le souvenir de leurs exploits : on voit les scaldes figurer à la cour des princes établis en Gaule après les invasions. Ces poésies patriotiques tenaient lieu d'annales aux nations barbares [1]. Voilà le fond de la poésie populaire telle que

1. Ozanam caractérise ainsi les Barbares du ve siècle : « Il n'y a pas d'horreurs, comme il n'y a pas de faussetés qu'on ne voie parmi eux, où l'on ne sente je ne sais quelle haine de l'ordre, je ne sais quel effroyable amour des ténèbres, du mal, et de la destruction. Mais il n'y a pas non plus de beautés,

l'histoire nous la montre ou nous aide à la découvrir au ve siècle et dans les âges suivants. On y distingue trois éléments primitifs : ce qui pouvait subsister encore des traditions et des habitudes de l'ancien bardisme gaulois, l'inspiration du christianisme, les légendes et les chants barbares qui peu à peu, comme les envahisseurs eux-mêmes, se sont naturalisés et, pour une bonne part du moins, ont passé dans la langue du pays. Nous touchons ici aux plus anciennes origines de notre poésie, aux racines mêmes de l'éclosion littéraire qui s'est produite au xie siècle : on nous permettra d'insister sur une question si intéressante, et d'essayer de mettre en lumière, d'après les faits recueillis par la science, l'histoire obscure de ces commencements.

§ II

Chants héroïques et cantilènes primitives, du ve au xe siècle.

Il ne faut pas exagérer l'influence de l'esprit germanique sur l'épopée française, ni subordonner tout à ce principe étranger; mais il est impossible de l'exclure des origines de notre poésie héroïque. Une race qui a si longtemps dominé dans les armées et le gouvernement, qui a donné à la France deux dynasties, et même la troisième ; cette race a dû nécessairement marquer son empreinte sur la poésie guerrière : l'épopée française est germanique d'origine au même titre et au même degré que les institutions politiques ou militaires du xie siècle ; elle reproduit ce trait particulier des mœurs féodales, effacé aujourd'hui, mais très-visible alors. Examinons donc les traditions et les habitudes poétiques des peuples Germains, avant comme après les invasions; voyons quel rapport il est permis d'établir entre ces chants barbares et les commencements de notre épopée [1].

comme il n'y a pas de vérités que ces esprits grossiers n'aient entrevues et aimées. »— *La Germanie avant le Christianisme*, p. 251.

1. La question de savoir quelle influence il faut attribuer à l'esprit ger-

Tacite nous signale le rôle important des poëtes et le caractère patriotique de la poésie chez les Germains : des chants d'une haute antiquité célébraient les origines de la race et ses premiers chefs ; d'autres légendes plus récentes, mais d'une popularité durable aussi, glorifiaient la vaillance des héros morts pour le pays [1]. Jornandès dit la même chose des Goths ; l'histoire de ce peuple, anciennement composée par les scaldes, était en vers et se conservait dans la mémoire de tous comme un patrimoine d'honneur et de vertu [2]. Il y avait là, aussi bien que chez les Gaulois, un cycle primitif et des ébauches d'épopée qui se transmettaient par la tradition orale. Charlemagne, dans une inspiration de patriotisme tudesque, fit rassembler et écrire, dit Eginhard, les chants nationaux des Francks, consacrés à la gloire de ses plus anciens prédécesseurs [3]. Ces poésies sont aujourd'hui perdues. Faut-il croire, avec l'auteur d'un travail récent, qu'elles reposaient sur les mêmes légendes qui inspirèrent le Nibelungenlied postérieur au XIIe siècle ? Les légendes du Nibelungenlied ont un caractère chrétien, mais primiti-

manique sur l'origine de notre épopée, a soulevé assez récemment un vif débat. V. *Bibliothèque de l'École des Chartes*. T. XXVIII (1867). *Recherches sur l'Epopée française*, par M. Paul Meyer. P. 28 et 304.

1. « Celebrant carminibus antiquis... originem gentis conditoresque... » — *La Germanie*, ch. 2. — « Caniturque adhuc (Arminius) barbaras apud gentes. — Annales, II, 88. — « Sunt illis hæc quoque carmina quorum relatu, quem *barditum* vocant, accendunt animos. » — *La Germ.*, ch. 3.

2. « Quemadmodum et in priscis eorum carminibus pene historico ritu in commune recolitur. » — Plus loin il dit encore : « Majorum facta modulationibus citharisque canebant. » — *De Gothorum origine et rebus gestis*, chapitre IV. — Jornandès, goth lui-même, fut évêque de Ravenne en 552. Son histoire s'arrête au règne de Vitigès (536-543). — « Ammien Marcellin nous montre les Goths de Fritigerne marchant au combat en chantant : « Majorum laudes clamoribus strepebant inconditis, interque varios strepitus leviora prœlia tentabantur. » (L. 31. ch. 7.)

3. « Barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriæque mandavit. — *Vie de Charlemagne*, ch. 29. Passage que le poëte saxon traduit ainsi :

Necnon quæ veterum depromunt prœlia regum
Barbara mandavit carmina litterulis (vers 543).

vement l'esprit en était payen et la forme barbare. Ce qui semble le prouver c'est qu'elles existent, sous leur forme ancienne, dans le cycle des Volsungs antérieur au Nibelungenlied et conservé par les Islandais : les deux cycles ont été sans doute puisés à une même source, la source franke, c'est-à-dire, dans le recueil, fait par ordre de Charlemagne [1].

Avant d'être rassemblées à la fin du VIIIe siècle, les vieilles poésies frankes s'étaient augmentées des poëmes composés à l'époque mérovingienne. En entrant dans les Gaules, les Germains conservèrent leurs usages ; les poëtes accompagnaient les guerriers. Sidoine Apollinaire nous montre le roi Goth Théodoric II entouré de chanteurs qui se font entendre pendant le repas ; toute autre poésie semble fade à ce prince en comparaison de celle dont les mâles accents célèbrent la guerre et ses dangers [2]. Cela nous figure déjà les rois du XIIe siècle écoutant avec transport, dans la haute salle pleine de barons, les chants épiques des jongleurs. Le même Sidoine est témoin d'un mariage franc dans le bourg d'Héléna, près de Péronne : les poëtes barbares sont de la noce et leurs chants retentissent autour des nouveaux époux. Ailleurs il se plaint d'être obligé de louer les chansons de table des Burgondes : lui, poëte élégant en latin, il est assourdi du

1. *Revue contemporaine*, 15 nov. 1865. Article de M. Beauvois : *Les chants héroïques des Francks.* — Le cycle des Volsungs, comprend l'ancienne Edda, transcrite au XIe siècle, la Volsunga-Saga, de la même époque, la Skalda et la nouvelle Edda, du XIIIe siècle, la Saga de Nornagest qui est du XIVe siècle.

2. « Nullus ibi lyristes, choraules, mesochorus, tympanistria, psaltria canit ; rege solum fidibus delinito quibus non minus mulcet virtus animum quam cantus auditum. » (*Epistolarum* Lib. I., Ep. 2.)

3. Fors ripæ colle propinquo
Barbaricus resonabat hymen, scythicisque choræis
Nubebat flavo similis nova nupta marito.
(T. III, Edit. Collombet, p. 272.)

— Il y avait aussi des poëtes a la cour de Clovis. Théodoric III lui envoya d'Italie « *citharædum, arte sua doctum, qui ore manibusque consona voce cantando gloriam regis oblectaret.* » (Cassiodore, *Variarum* L. II., Epist. 40.)

bruit des harpes tudesques, sa muse effrayée a disparu[1]. Nul doute que les événements militaires du v[e] siècle n'aient inspiré les scaldes et surexcité les imaginations germaniques; l'invasion a dû avoir son cycle de légendes, et l'on croit en retrouver des fragments dans la deuxième partie du Nibelungenlied, dans ce qui reste du livre des héros, *Heldenbuch*, enfin dans les sagas scandinaves. Au cycle de l'invasion appartient, selon toute apparence, l'épisode de Hadebrand et Hildebrand, découvert à Fulda en 1812 dans un manuscrit tudesque du IX[e] siècle. Fidèle compagnon de Théodoric III[2], Hildebrand revenait d'Italie après de longues guerres lorsqu'il rencontra, sans le connaître, son fils Hadebrand qu'il avait quitté tout enfant. Les deux guerriers s'interpellent et se provoquent. Nous citons ce fragment, d'un ton vraiment épique; c'est le seul qui nous représente la vieille poésie barbare dont nous cherchons les traces[3] :

RENCONTRE DE HILDEBRAND ET DE HADEBRAND.

..... « J'ai ouï dire que se provoquèrent dans une rencontre Hildebrand et Hadebrand, le père et le fils. Alors les héros arrangèrent leur sarrau de guerre, se couvrirent de leur vêtement de bataille et par dessus ceignirent leur glaive. Comme ils lançaient leurs chevaux pour le combat, Hildebrand, fils de Here-

1. Inter crinigeras situm (me) catervas
Et germanica verba sustinentem,
Laudantem tetrico subinde vultu
Quod Burgundio cantat æsculentus,
Infundens acido comam butyro.
Vis dicam tibi quod carmina frangat?
Ex hoc barbaricis abacta plectris
Spernit semipedem stylum Thalia
Ex quo septipedes videt patronos.
(T. III. Carm. XII, p. 202.)

2. Théodoric III ou le Grand vécut de 455 à 526. — Théodoric II régna de 453 à 466, et Théodoric I, de 420 à 451.

3. On croit que ce poëme, inspiré par les événements du v[e] siècle, a été composé au VIII[e] siècle.

brand, parla. C'était un homme noble, d'un esprit prudent. Il demanda très-brièvement : — « Qui était ton père parmi la race des hommes et de quelle famille es-tu ? Si tu me l'apprends, je te donnerai un vêtement de guerre à triple fil ; car je connais, ô guerrier, toute la race des hommes. » — Hadebrand, fils de Hildebrand, répondit : « Des hommes vieux et sages dans mon pays, qui maintenant sont morts, m'ont dit que mon père s'appelait Hildebrand. Un jour il s'en alla vers l'est; il fuyait la haine d'Odoacre ; il était avec Théodoric et un grand nombre de ses héros. Il laissa seul dans son pays sa jeune épouse, son fils encore petit, ses armes qui n'avaient plus de maître ; il s'en alla du côté de l'est. Depuis, quand commencèrent les malheurs de mon cousin Théodoric, quand il fut un homme sans amis, mon père ne voulut plus rester avec Odoacre. Mon père était connu des guerriers vaillants ; ce héros intrépide combattait toujours à la tête de l'armée ; il aimait trop à combattre, je ne pense pas qu'il soit encore en vie. » — « Seigneur des hommes, dit Hildebrand, jamais du haut du ciel tu ne permettras un combat semblable entre hommes du même sang. » Alors Il ôta son précieux bracelet d'or qui entourait son bras et que le roi des Huns lui avait donné. « Prends-le, dit-il à son fils, je te le donne en présent. » — Hadebrand, fils de Hildebrand, répondit : « C'est la lance à la main, pointe contre pointe, qu'on doit recevoir de semblables présents. Viens, Hun, tu es un mauvais compagnon ; espion rusé, tu veux me tromper par tes paroles, et moi je veux te jeter bas avec ma lance. Si vieux, peux-tu forger de tels mensonges? Des hommes de mer, qui avaient navigué sur la mer des Vendes, m'ont parlé d'un combat dans lequel a été tué Hildebrand fils de Herebrand. » — Hildebrand fils de Herebrand, dit : « Je vois bien à ton armure que tu ne sers aucun chef illustre, et que dans ce royaume tu n'as rien fait de vaillant. Hélas ! Hélas ! Dieu puissant, quelle destinée est la mienne ! J'ai erré hors de mon pays soixante hivers et soixante étés. On me plaçait toujours à la tête des combattants ; dans aucun fort on ne m'a mis les chaînes aux pieds. Et maintenant il faut que mon propre enfant me pourfende avec son glaive, m'étende mort avec sa hache, ou que je sois son meurtrier... Bons compagnons qui nous regardez, jugez dans votre courage qui de nous deux aujourd'hui peut se vanter de mieux lancer un trait,

qui saura se rendre maître des deux armures. » — Alors ils firent voler leurs javelots à pointes tranchantes qui s'arrêtèrent dans leurs boucliers ; puis ils s'élancèrent l'un sur l'autre. Les haches de pierres résonnaient... Ils frappaient pesamment sur leurs blancs boucliers ; leurs armures étaient ébranlées : mais leurs corps demeuraient immobiles[1]. »

On a voulu voir aussi une preuve de l'instinct poétique des Germains dans le prologue de la loi salique[2]. Un souffle lyrique respire, en effet, dans ce début ; mais d'autres preuves plus concluantes peuvent être alléguées. On trouve, par exemple, dans l'*Histoire des Francks* de Grégoire de Tours certains passages d'un caractère très-particulier qui semblent empruntés à des chants populaires d'origine germanique. Les commencements du règne de Clovis, le mariage de son père Childéric avec la reine Basine, la naissance du jeune prince faisaient probablement le sujet d'un poëme que l'historien a connu et mis à profit. La même remarque s'applique au récit des meurtres politiques ordonnés par Clovis ; cette fin du deuxième livre, bien qu'appuyée sur une base historique, paraît avoir pour source immédiate des chants populaires. Dans le chapitre VII du livre III, la guerre de Thuringe et l'expédi-

1. Ce fragment a été plusieurs fois traduit. Nous avons emprunté cette traduction au T. 1er des *Épopées françaises* de M. Léon Gautier (1865-1868), p. 47.

2. Léon Gautier, t. I, p. 29. Voici ce prologue : « L'illustre nation des Francks a Dieu pour fondateur. Elle est puissante dans la guerre, fidèle dans la paix, profonde dans le conseil. Elle est belle de corps et remarquable par sa blancheur, audacieuse, rapide, terrible, récemment convertie à la foi catholique et pure de toute hérésie... Vive le Christ qui aime les Francks ! Puisse ce seigneur des seigneurs, puisse J.-C. protéger leur royaume, remplir de sa grâce ceux qui le gouvernent, conduire leur armée, les mettre à l'abri derrière le rempart de la foi et leur accorder miséricordieusement et la paix, et la joie, et le bonheur. Car c'est cette nation qui, forte et courageuse comme elle l'était, a rejeté vigoureusement de sa tête le joug odieux des Romains, et qui, après avoir reçu le saint baptême, a recueilli les corps des martyrs que les Romains avaient consumés par les flammes et tranchés par le fer. Elle les a enchâssés dans l'or et dans les pierres précieuses... » (D'après le texte latin publié par M. Merkel.)

tion de Clotaire contre les Saxons se distinguent également des narrations ordinaires par une allure et des formes toutes poétiques. L'historien traduisait ces légendes en prose latine et les entremêlait de réflexions personnelles [1]. Ces apparences, déjà très-solides, prennent une force singulière et touchent, pour nous, à la certitude quand nous voyons un contemporain, un ami de Grégoire, le poëte Fortunat [2], citer fréquemment les *lieds* germaniques et s'en inspirer lui-même. « Dans mes longs voyages, écrit-il à l'évêque de Tours, à l'historien des Francks, j'ai souvent entendu résonner la harpe des barbares qui accompagnait de ses accords bruyants les *lieds* de leurs poëtes [3]. » Il félicite le duc Wolf des *lieds* composés en l'honneur de ce duc ; il rappelle au roi Charibert, au roi Chilpéric, à la reine Theodechilde les chants qui célèbrent la gloire de leurs ancêtres [4]. Fortunat, dans sa belle élégie sur la reine Galeswinthe, et dans les plaintes si touchantes qu'il prête à la reine Radegonde sur les malheurs de la Thuringe, imite évidemment quelques-uns de ces poëmes populaires : ce n'est plus ici, comme dans le reste du volume, une poésie de bel esprit, frivole et maniérée ; on sent une inspiration grave et forte, une émotion vraie, un souffle nouveau [5].

1. Bibliothèque de l'Ecole pratique des Hautes-Etudes, 8e Fascicule (1872) : *Sources de l'histoire mérovingienne.*

2. Ils vivaient l'un et l'autre dans la seconde moitié du VIe siècle.

3. « Mihi apud barbaros longo tractu gradienti sola sæpe bombicans barbara *leudos* harpa relidebat. » (*Prologus* ad Gregorium.) — Edit. Migne, *Patrologie latine* (1862), t. 88, p. 62.

4. Nos tibi versiculos, dent barbara carmina *leudos ;*
Sic variante tropo laus sonet una viro...
Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa...
(*Ad Lupum ducem*, L. VII, Carm. 8, p. 243-246.)

— *Ad Charibertum regem*, L. VI, Carm. IV, p. 210. — *Ad Chilpericum*, L. IX, Carm. I, p. 294.— *Ad reginam Theodechildam*. L. VI, Carm. V. p. 214.

Currit in orbe volans generis nova gloria vestri ;
Et simul hinc frater personat, inde pater...
Cur tamen hic repetam præconia celsa priorum ?

5. L. VI, Carm. VII, p. 217. — p. 429.

Parmi ces légendes germaines dont l'existence au VIe siècle est si clairement prouvée, viennent se placer des chants presque contemporains, composés sur les ancêtres de Charlemagne, et qui contribuèrent à populariser sa famille. Un poëte anonyme de la fin du IXe siècle, qu'on appelle le poëte saxon, traducteur en vers des œuvres historiques d'Eginhard, est le seul qui nous en parle ; mais son témoignage reçoit des textes qui précèdent un surcroît d'autorité [1].

Voilà donc un fait bien établi. Au lendemain des invasions, Il y avait en Gaule deux sortes de poésie : la poésie savante et la poésie populaire. La poésie savante, de forme latine, traitait souvent des sujets récents et faisait quelques emprunts à la poésie populaire ; celle-ci parlait plusieurs langues et dérivait de plusieurs sources : les *lieds* composés chez les Francks, surtout dans le nord et en Austrasie, gardaient la forme tudesque ; les chants populaires de la Neustrie étaient en latin rustique ou en roman ; il y avait même des chanteurs bretons qui colportaient la poésie celtique ou armoricaine, sauf à la traduire en roman et en tudesque ; car les emprunts réciproques, les imitations et les traductions étaient une nécessité et une habitude. Fortunat nous montre réunis à la cour du même prince des poëtes latins, des scaldes germaniques et des bardes bretons. Chacun flatte en sa langue les puissants du jour ; Fortunat, nous l'avons vu, fait avec zèle sa partie dans ce concert. A l'époque mérovingienne, la muse est polyglotte, comme la Gaule elle-même [2]. Un texte produit par M. de la Villemarqué fait mention d'un

1. Est quoque jam notum : *vulgaria carmina* magnis
Laudibus ejus avos et proavos celebrant,
Pippinos, Carolos, Hludovicos et Theodricos,
Et Carlomannos Hlotariosque canunt.
(*Vita Caroli magni*, l. V. vers. 115, Pertz, SS. I, 227.)

2. *Ad Lupum ducem* :

Sed pro me reliqui laudes tibi reddere certent ;
Et qua quisque valet, te prece, voce sonet.

barde breton, nommé Hyvarnion, qui fréquentait la cour du roi Childebert, de 513 à 517 : ce barde, très-habile homme, versé dans la connaissance des langues, à la fois poëte et musicien, inventait des chants et des airs nouveaux qui le mirent fort en réputation auprès des gens du roi; apparemment il traduisait à volonté en tudesque ou en latin ses poésies dont l'original était en celtique [1]. Au VII[e] siècle, vers 622, un chant populaire fut composé en l'honneur de saint Faron, prêtre de Meaux, bientôt évêque de cette ville en 627 ; un des successeurs de saint Faron, l'évêque Hildegarius, qui écrivait la vie du saint sous Charles le Chauve (853-896), cite quelques vers de cette cantilène dont le texte en latin rustique existait encore de son temps. Malheureusement il les traduit en latin littéraire et nous prive ainsi d'un curieux échantillon de la langue qui se parlait dans les Gaules en 622 [2]. Faron avait sauvé de la colère du roi Clotaire II les envoyés du roi saxon Bertoald en les convertissant ; Clotaire battit et tua de sa main Bertoald dont les provocations étaient venues le défier jusqu'à Meaux : l'ensemble de ces faits formait le sujet du poëme. « Les femmes, dit Hildegarius, chantaient ces vers

Romanusque lyra, plaudat tibi *barbarus harpa*,
Græcus achilliaca, Hrotta britanna canat.
(L. VII. Carm. VIII, p. 243.)

— *Ad Charibertum :*

Hinc tibi *barbaries*, illinc *romania* plaudit.
(L. VI, Carm. IV, p. 210.)

— *Ad Chilpericum :*

Discernens varias sub nullo interprete voces
Et generum linguas unica lingua refert.
(L. IX, Carm. I, p. 294.)

1. « Hic magnæ industriæ, plurimarumque linguarum peritus, sed cantor figmentarius, novos fingebat cantus rhythmicos compositionibus quibus imponebat neumatum modos antea inauditos ac inter aulicos jucundus jocularis erat. » (Portefeuille des Blancs-Manteaux, manuscrit 38, p. 859. — M. de la Villemarqué, *les Romans de la Table Ronde*, 1860. p. 168.)

2. MM. Paul Meyer et G. Pâris sont, en effet, d'avis que ce chant a été corrigé et mis en latin savant par l'historien du IX[e] siècle, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, Recherches sur la poésie épique*, t. XXVIII, p. 327 (1867).

en dansant à la ronde, et si je cite ce fait, c'est pour montrer combien le saint évêque était universellement aimé et admiré[1]. » Il nous montre, du même coup, combien les cantilènes héroïques étaient entrées profondément dans les usages populaires et nous prépare à comprendre, par un exemple significatif, la popularité des Chansons de Gestes. De ces indications précises ressort clairement la situation poétique des Gaules sous les Mérovingiens; elle était bien telle que nous l'avons marquée, et l'ordre donné par Charlemagne de recueillir les poëmes francks achève de prouver l'importance durable et la célébrité de cette poésie primitive.

L'époque carlovingienne n'est pas moins riche en témoignages que celle qui a précédé : plus on approche du xe siècle, plus ils sont nombreux; il est facile d'entrevoir le moment où le poëme épique proprement dit sort du germe de la cantilène et se développe sous les influences générales, indiquées plus haut, qui préparent un milieu favorable et comme un climat nécessaire à son épanouissement. Un biographe de Louis le Débonnaire, Thégan, dit qu'aux jours de fête, des poëtes, des musiciens ou des jongleurs chantaient devant le prince, pendant qu'il était assis à table en présence du peuple assemblé : usage fort ancien que nous avons observé à la cour du roi goth Théodoric et qui avait existé chez les Grecs et chez les Romains comme chez les Barbares[2]. Il est aussi

1. « Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium pœne volitabat ora ita canentium, feminæque choros inde plaudendo componebant :

> De Clotario est canere rege Francorun
> Qui ivit pugnare in gentem Saxonum,
> Quam graviter pervenisset missis Saxonum,
> Si non inclytus fuisset Faro de gente Burgundionum !

Et in fine hujus carminis :

> Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum,
> Faro ubi erat princeps,
> Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
> Ne interficiantur a rege Francorum...

Hoc enim rustico carmine placuit ostendere quantum ab omnibus celeberrimus habebatur. » (*Historiens de France*, Vie de saint Faron, t. III. 505.)

2. Chap. 29. — *Historiens de France*, VI. 78.

question, dans un autre historien du même prince, d'un poëte célèbre chez les Saxons à qui l'empereur fit traduire en vers tudesques l'Ancien et le Nouveau Testament pour en populariser les beautés[1]. Le moine Ermoldus Nigellus, versificateur latin du même temps, fait allusion aux chants populaires qui commençaient à courir sur les exploits tout récents de Charlemagne[2]. Une mention semblable se lit dans les dernières lignes d'un manuscrit de la vie de Charlemagne par Eginhard[3]. Altfrid, biographe de saint Liudger, premier évêque de Munster, qui vivait au IXe siècle, parle d'un poëte aveugle guéri par le saint : cet aveugle, nommé Bernlef, chantait en s'accompagnant d'une harpe ou d'une viole les combats fameux, les exploits des anciens rois, et ce talent lui avait valu l'amitié de ses voisins[4]. Les poésies de Bernlef étaient en tudesque comme la cantilène, dite de Saucourt, composée en 881 pour célébrer la victoire de Louis III sur les Normands. Ceux-ci, commandés par le roi Gormond et guidés par le traître Isembart, avoué de Saint-Riquier, — une sorte de Ganelon, — s'avancèrent jusqu'à Saucourt-en-Vimeu où ils essuyèrent une défaite sanglante. Selon l'usage, on chanta l'événement, et c'est un des rares poëmes héroïques de ce temps dont nous ayons le texte. Mabillon l'avait inutilement signalé au XVIIe siècle ; M. Hoffmann de Fallersleben le découvrit de nouveau en 1837, avec le cantique de sainte Eula-

1. Eckard, p. 41.—V. Ed. Du Méril, *Hist. philosophique de la langue française.*

2. *De Gestis Ludovici Pii.*

Hæc *canit orbis* ovans late, *vulgo*que resultant :
Plus *populo* resonant quam canat arte melos.
(L. II, vers 291.)

3. « Reliqua actuum ejus gesta, seu ea quæ *in carminibus vulgo canuntur de eo*, non hic pleniter descripta, sed require in vita quam Alchuinus de eo scribit. » (Manuscrit du XIe siècle. Bibliothèque nationale 53-54. — V. G. Pâris, *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 50.)

4. « Oblatus est cœcus vocabulo Bernlef qui a vicinis suis valde diligebatur eo quod antiquorum actus regumque certamina bene noverat psallendo promere. » (Pertz, II, 412. *Acta Sanctorum Bollandiana*, 26 mars, etc. — V. L. Gautier, *Epopées françaises*, t. I.)

lie, dans les manuscrits de l'abbaye de Saint-Amand, l'ancienne Elno, et en donna la traduction. Voici ce poëme, ou plutôt cette ode qui est sans doute une œuvre cléricale, car elle a un caractère religieux très-marqué :

CANTILÈNE DE SAUCOURT.

« Je sais un roi nommé le seigneur Louis [1], — qui sert Dieu volontiers et que Dieu récompense. — Enfant il perdit son père, il en fut consolé, — car Dieu le prit en grâce et devint son tuteur, — il lui donna de bonnes qualités, des serviteurs fidèles, — et un trône en France. Puisse-t-il en jouir longtemps! — Il entra en partage de l'héritage avec Carloman — son frère, ce fut pour tous deux un bonheur. — Mais cela fait, Dieu voulut l'éprouver — et voir si dans sa jeunesse il soutiendrait l'adversité. — Il permit aux Normands de passer la mer, — afin que les Francks reconnussent leurs péchés, — pour détruire les uns et pardonner aux autres. — L'homme de mauvaise vie se soumit à l'expiation, — le voleur repentant de ses méfaits — s'imposa des jeûnes et devint honnête; — le meurtrier, le ravisseur, le fourbe, tous firent pénitence. — Mais le roi craignait et l'empire était troublé; — la colère de Jésus-Christ passait sur le pays. — Dieu enfin eut pitié. Voyant ces calamités — il ordonna au roi Louis de chevaucher; — Louis, ô roi, secourez votre peuple, — si durement mené par les hommes du Nord. — Louis chevaucha contre les hommes du Nord, — et Dieu fut loué par ceux qui se confiaient en lui. — Tous dirent au roi : « Seigneur, nous vous attendions. » — Et le bon roi Louis leur répondit : — « Consolez-vous, mes compagnons, mes défenseurs. — Je viens envoyé par Dieu qui m'a donné ses ordres. — Je réclame vos conseils pour le combat, — et je ne m'épargnerai pas pour votre délivrance. — Je veux que les serviteurs de Dieu me suivent. — La vie nous est laissée, tant qu'il plaît à Jésus-Christ. — S'il veut nous faire mourir, il en est le maître. — Quiconque suivra la volonté de Dieu, — sera récompensé, s'il survit, dans sa personne; — s'il meurt, dans sa famille. » — Alors il prit une

1. Léon Gautier, *Epopées françaises*, t. I. — Nous indiquons par des traits les vers de l'original tudesque.

targe et une lance, il poussa son cheval, — impatient de se venger des ennemis. — En peu de temps il joignit les hommes du Nord, — et rendit grâces à Dieu de les avoir joints; — il s'avança vaillamment, entonna un saint cantique; — toute l'armée chanta avec lui : *kyrie, eleison.* — Et quand finit le chant, le combat commença. — On vit le sang monter au visage des Francks, — chacun fit son devoir, nul n'égala le roi Louis, — en force, en hardiesse; il avait de qui tenir. — Il abattit les uns, il perça les autres, — il versa à ses ennemis une boisson très-amère. — A la male heure furent-ils nés. — Dieu soit loué! Louis est victorieux. — Gloire à tous les saints! La victoire est au roi. — Seigneur, conservez-le dans sa grandeur. »

Toutes les cantilènes, soit tudesques, soit romanes, n'avaient pas, sans doute, la concision rapide de ce chant de victoire; elles pouvaient être plus développées, plus narratives, et se rapprocher davantage de l'épopée : le trait dominant de la cantilène de Saucourt, comme du poëme de saint Faron, c'est l'alliance de l'esprit religieux et de l'esprit militaire, alliance qui sera le fond de notre poésie épique au moyen âge. Diez pense que l'auteur de cette ode guerrière pourrait bien être le moine Hucbald, poëte favori de Charles le Chauve et des enfants de ce roi. Hucbald avait des relations avec la cour du roi Louis, et l'on sait par lui-même qu'il aimait à composer des cantilènes, *cantilenas* [1]. La date de l'œuvre est certaine : on y fait des vœux pour la santé du vainqueur, qui mourut en 882; elle a donc été composée en 881, l'année même du combat. Là ne s'est pas borné le retentissement de ce fait d'armes : les Chansons de Gestes contiennent de fréquentes allusions au roi Gormond et à Isembart. Hariulphe, dans la chronique de l'abbaye de Saint-Riquier, parle de chants populaires assez anciens, et répandus de son temps, où cet événement était célébré [2];

1. *Elnonensia*, par J.-F. Willems. — Gand, 1845, 2e édit.

2. « Sed quia quomodo sit factum non solum historiis sed etiam patrien-

M. de Reiffemberg a publié un fragment épique de 652 vers ayant appartenu à un poëme dont Gormond, Isembart et le roi Louis étaient les héros [1]. On a de plus une analyse de ce poëme faite par le chroniqueur du XIIIe siècle, Philippe Mouskès. Il s'est ainsi formé autour de cet événement comme un cycle de légendes poétiques dont la cantilène de Saucourt marque le début [2].

La conviction du lecteur doit être faite sur les lointaines origines de l'épopée française : nous pourrions citer d'autres textes confirmatifs des précédents, mais qui n'ajouteraient rien d'essentiel à ce que nous savons déjà. Le chroniqueur Aimoin, décrivant l'attaque d'une abbaye, place à la tête des assaillants un jongleur, qui les excite en chantant les hauts faits des anciens héros [3]. La vie de saint Guillaume de Gellone, écrite au xe siècle, rappelle les cantilènes où figure ce saint, qui avait été l'un des plus hardis capitaines de Charlemagne ; à ce propos, le biographe peint des plus vives couleurs l'effet d'enthousiasme produit sur les populations par ces chants héroïques [4]. Ordéric Vital, historien ecclésiastique qui vivait de 1075 à 1150, mentionne aussi une cantilène sur Guillaume : mais peut-être veut-il déjà parler d'une des nombreuses chansons de gestes dont ce soldat de Charlemagne a été le héros ; car il y a tout un cycle de *Guillaume au*

sium memoria quotidie recolitur et cantatur. » (*Chronicon Centulensis abbatiæ*, cap. XX. — Spicilegium d'Achéry IV, 518.) L'abbaye de Saint-Riquier s'appela d'abord *Centula*. Hariulphe mourut en 1143.

1. Introduction au IIe livre de Ph. Mouskès.

2. Sur les rapports que peuvent avoir ces légendes entre elles, voir un article de M. P. Meyer dans la Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 5e série, t. II, p. 84.

3. « Qui res fortiter gestas et priorum bella præcinebat. » (V. G. Pâris, p. 48.)— Aimoin, né en 950, mort en 1008, écrivit en latin une *Histoire des Francks* qui comprend 5 livres.

4. « Qui chori juvenum, qui conventus populorum, præcipue militum ac nobilium virorum, quæ vigiliæ sanctorum dulce non resonant et modulatis vocibus decantant qualis et quantus fuerit, quam gloriose sub Carolo glorioso militavit! » (*Acta sanctorum ordin. S. Benedicti*. VI. 811.)

court nez, et ce personnage est l'un des plus marquants de l'épopée carlovingienne[1]. Nous lisons dans la chronique d'Albéric de Trois-Fontaines, moine du XIIIe siècle, que Charles le Chauve ayant battu en 868 le comte Gérard, des jongleurs célébrèrent sa victoire; Wace, dans le roman *de Rou*, dit que les exploits de Guillaume-longue-Épée, qui régna de 920 à 943, furent chantés par des poëtes populaires. Il y avait aussi des jongleurs à la bataille d'Hastings en 1066: l'un d'eux, Taillefert, chanta la chanson de Roland en marchant au combat, et les autres applaudirent le vainqueur sur le champ de bataille[2]. Chez les barbares, l'usage était que les poëtes suivissent les guerriers au combat; les scaldes germains, comme les bardes gaulois, assistaient aux batailles, et cet usage s'est maintenu au moyen âge : les jongleurs et les trouvères qui étaient aux gages d'un roi ou d'un haut baron l'accompagnaient dans ses expéditions avec le reste de sa maison. Dans la rencontre où périt Raoul de Cambrai, en 943, se trouvait un jongleur du nom de Bertolais. Ce jongleur fit une cantilène qui devint célèbre : remaniée, amplifiée par d'autres jongleurs du XIe et du XIIe siècle, elle devint la chanson de geste que nous possédons encore, et le souvenir du premier auteur s'y est conservé[3]. Si l'on chantait les vaillants, on chansonnait les lâches : un trouvère du XIIe siècle, cité par M. Littré, nous apprend qu'une chanson satirique fut composée au IXe siècle sur un comte de Poitiers qui, fuyant les Normands, s'était caché dans la boutique d'un foulon[4]. — En résumé, du Ve au Xe siècle, la cantilène guer-

1. « Vulgo canitur de illo cantilena, sed jure præferenda est relatio authentica. » (*Hist. eccles.*, l. VI, édit. de la Soc. de l'hist. de France, III, v, VI.) — V. L. Gautier, t. I. 51.

2. Wace, *Roman de Rou*, v. 2108. — « Ipsum Willelmum lætis plausibus et dulcibus cantilenis efferebant. — Guillaume de Poitiers, p. 93. — V. l'abbé de la Rue, *Bardes et Jongleurs* (1834), t. 1.

3. Moult par fu preus et saiges Bertolais ;
De la bataille vi tot les greignors fais ;
Chançon en fist ; n'orrès millor jamès ;
Puis a esté oïe en maint palais. (P. 96.)

4. Cette crainte des chansons satiriques, qui a contribué à établir le point

rière, composée en tudesque ou en roman, était l'expression ardente de l'opinion publique et la forme populaire de l'histoire dans une société vouée à la passion de la guerre et à l'admiration des faits héroïques.

§ III

Première apparition de la légende de Charlemagne. — Poëmes qu'elle a inspirés au ixᵉ et au xᵉ siècles.

Qu'on se figure maintenant la merveilleuse légende du règne de Charlemagne venant enflammer les imaginations et fournir aux cantilènes une matière inépuisable. Elle commença, du vivant même de l'Empereur, par les récits de ses soldats, par des chants populaires dont les historiens, nous l'avons vu, ont recueilli l'écho [1], enfin, par les apothéoses que la poésie savante s'empressa de décerner à sa mémoire. Nous retrouvons ici ce double courant, cette double veine poétique déjà signalée au viᵉ siècle : la poésie latine et la poésie populaire traitent les mêmes sujets, puisent aux mêmes sources, et ce serait l'objet d'une étude intéressante que de rechercher dans les poëtes latins du vᵉ au xᵉ siècle les inspirations épiques qu'ils doivent aux influences du moment ou à l'imitation directe des cantilènes. Un neveu de Charlemagne, Angilbert, que l'École du palais surnommait Homère, composa un poëme sur l'Empereur et le pape Léon : il y dé-

d'honneur et l'empire de l'opinion, est souvent exprimée dans les Chansons de Gestes :

> Que malveise cançun de nuz chantét ne seit...
> Male chançun n'en deit estre cantée,

dit Roland à ses compagnons pour les encourager.

(*Chanson de Roland*, v. 1014, 1466.)

1. Le désastre de Roncevaux (778), qui devait susciter le chef-d'œuvre de notre épopée du moyen âge, fut chanté peu d'années après l'événement; l'astronome limousin, biographe de Louis le Débonnaire, nous l'atteste : « je ne cite pas, dit-il, les noms de ceux qui ont péri; ils ont été assez popularisés; » « *quorum, quia vulgata sunt nomina, dicere supersedi.* » (Pertz, SS. II, 608.)

crivait Charlemagne allant au devant du pape à qui l'on a crevé les yeux et qu'un miracle a guéri. On possède un fragment de ce poëme en 536 vers fort médiocres, contenus dans un manuscrit du IXe siècle [1]. Un autre versificateur latin, un Irlandais, raconta en cinq livres les guerres de Bavière, la trahison et la défaite du duc Tassilon [2]. On a aussi une lamentation latine où un italien déplore le trépas de l'Empereur, une ode funèbre sur la mort de l'abbé Hugues son fils, un poëme historique sur l'origine des Carlovingiens [3]. Tout cela est froid, pédantesque, et n'offre rien de vivant ni de populaire. Ce sont des amplifications d'école.

Il n'en est pas de même de certaines compositions latines qui appartiennent à la seconde moitié du IXe siècle et qui se rapportent soit à Charlemagne, soit à ses premiers successeurs. Sous une forme surannée on sent une poésie jeune. Ermold le Noir, moine du midi, exilé à Strasbourg pour avoir trempé dans les complots des fils de Louis le Débonnaire, écrivit un poëme en quatre chants sur les exploits de ce prince, dans l'espérance de le fléchir. Le poëme, en souvenir d'Ovide, est en distiques, et porte le titre d'*Élégies*. Evidem-

1. Voici, au début du Livre III, un éloge de l'Empereur qui ne compte pas moins de 75 vers :

Armipotens Carolus, victor pius atque triumphans,
Rex cunctos superat reges bonitate per orbem.
Justior est cunctis, cunctisque potentior exstat.
Ille duces magno et comites illustrat amore ;
Blandus adest justis, hilarem se præbet ad omnes ;
Justitiæ cultor cultores diligit omnes...
Impia colla premit rigidis constricta catenis,
Et docet altithroni præcepta implere Tonantis.
Fulget in orbe potens, prudens, gnarusque modestus,
Illuster, facilis, doctus, bonus, aptus, honestus,
Mitis, præcipuus, justus, pius, inclytus, heros, etc.
(L. III. 25-70. — Pertz, *Monumenta antiqua Germaniæ*, SS. II, 393.)

2. Mai, *auctores classici*, t. V, 404. — Pour tous ces détails, v. *Histoire poétique de Charlemagne*, par G. Pâris (1865). P. 35-41.

3. V. Edelestand du Méril, *Poésies populaires antérieures au* XIIe *siècle*, p. 245. — D. Bouquet, t. VII, 305. — Pertz, SS. II, 312. — Ajoutons à ces poésies, la légende de l'abbé Hetto, qui, étant mort dix ans après Charlemagne, aperçut l'Empereur en Enfer. Elle a été versifiée en hexamètres latins, par Walafrid Strabon. (D. Bouquet, t. V. 393.)

ment, Ermold s'est inspiré des chants populaires qu'il a plus d'une fois mentionnés; un souffle épique règne dans ses descriptions : on croirait lire une traduction latine des Chansons de Gestes. Un de ses soucis est d'ajuster à la mesure du vers latin les noms germaniques qui se pressent en foule sous sa plume. De là, force dénombrements dont l'harmonie n'a rien d'homérique; mais, si bizarre qu'il soit, ce poëme contient des passages pleins de chaleur et d'énergie[1]. C'est aussi un sentiment très-vif de la réalité contemporaine qui distingue le *Siége de Paris*, poëme latin en trois livres dont l'auteur est le moine Abbon, de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Le latin d'Abbon est dur, incorrect, emphatique et trivial, mais il intéresse par la peinture animée des batailles que le poëte a vues de très-près; car il était enfermé dans Paris avec l'abbé de Saint-Germain, Ebbles, avec l'évêque Gozlin, et le duc de France, Eudes : le siége dura 18 mois, depuis novembre 885 jusqu'en mai 887. Quant au poëme il fut écrit dix ans plus

1. Voir notamment le baptême du chef normand Hérold à Aix-la-Chapelle, en présence de Louis, et le siége de Barcelone par les Francks. — Comme exemple des dénombrements épiques où s'évertue la muse latine d'Ermold, citons ces vers :

Parte sua princeps Wilhem tentoria figit,
    Heripreth, Lihutard, Bigoque, sive Bero,
Santio, Libulfus, Hitibreth, atque Hisimbard,
    Sive alii plures quos recitare mora est...
Tum varii varios demittunt funeris orco.
    Wilhem Habirudar, at Lihutardus Uriz.
Lancea Zabirizun, ferrum forat actile Uzacum,
    Funda ferit Colizan, acer harundo Gozan.

— *In honorem Hludowici christianissimi Cæsaris Augusti, Ermoldi Nigelli exulis Elegiaci carminis Libri IV.* (L. I, v. 273-371.)

On a en outre du même poëte deux chants en l'honneur du roi Pépin; l'un contient 200 et l'autre 220 distiques. Le second se termine par la signature de l'auteur :

Er modulata tibi conscripsit carmina *Moldus*,
    Nominis ut famuli sis memor alme tui.
(Pertz, t. II, 467.)

tard, entre 896 et 898 [1]. Le goût du temps pour la poésie héroïque était bien général et bien fort, puisque des moines se passionnaient ainsi dans leurs cellules et chantaient avec feu les combats. Voici encore un fait qui prouve la célébrité des cantilènes populaires, et leur action sur les esprits les plus sérieux. M. G. Pâris a signalé l'importance d'un fragment latin découvert à la Haye par Pertz, sur la couverture d'un manuscrit du xe siècle : c'est le débris d'un poëme en hexamètres qui a pour sujet une guerre de Charlemagne contre les Saxons ; les vers ont été brisés, mais il est possible de les remettre sur leurs pieds, et l'on croit y reconnaître, à des traits manifestes, l'imitation savante d'une cantilène romane, peut-être même d'une chanson de geste française [2].

Vers le même temps, un moine allemand, de l'abbaye de Saint-Gall en Suisse, rédigeait en prose latine le premier monument de l'histoire légendaire de Charlemagne. Ce moine avait connu dans son enfance un soldat nommé Adalbert qui avait servi sous le duc Gérold, l'un des plus vaillants capitaines de l'Empereur, tué en 799 : il recueillit de sa bouche des récits qui enchantèrent Charles le Gros, lors d'une visite que fit ce prince au monastère (880-887). A la demande de Charles, le moine mit par écrit ses souvenirs. L'ouvrage devait contenir trois livres : le premier, sur les rapports de Charlemagne avec l'Église; le second, sur les guerres de l'Empereur; le troisième sur sa vie privée. On a le premier et une partie du second [3]. Ce n'est pas une biographie, c'est un mélange de vrai et de faux, sorti de l'imagination populaire; en un mot, c'est la légende.

1. — V. *Mémoires sur l'histoire de France.* Collection Guizot, t. VI. Le 3e livre de ce poëme, plein de subtilités scolastiques, et spécialement dédié aux clercs, n'a pour nous aucun intérêt.

2. Les romanismes y sont nombreux ; la plupart des noms propres sont romans. — G. Pâris, p. 51. — V. aussi, P. Meyer, *Biblioth. de l'Ecole des Chartes*, t. XXVIII, 35. — Il y a d'autres exemples de poëmes latins traduits sur des textes romans ou tudesques : le *Waltharius* d'Eckehard de Saint-Gall a été traduit d'un chant allemand (xe siècle). V. G. Pâris, p. 52.

3. *De gestis Karoli magni.* (Pertz, SS. II, 731-763.)

La littérature savante, pendant tout le moyen âge, continua de s'associer à la poésie nationale et traita, de concert avec elle, ou à son exemple, les grands sujets fournis par notre histoire. Nous nous bornerons, en terminant ces recherches, à citer le poëme latin, *Carolinus,* composé par Gilles de Paris, de 1195 à 1200, pour l'instruction de Louis le Gros. La poésie épique jetait alors tout son éclat; partout retentissaient les Chansons de Gestes, soutenues de la musique des jongleurs. Gilles de Paris, dans son exorde, rend hommage à la brillante popularité de l'épopée française :

> De Karolo clari præclara stirpe Pipini,
> Cujus apud populos venerabile nomen in omni
> Ore satis claret, et *decantata per orbem*
> *Gesta solent melicis aures sopire viellis*[1].

Nous avons vu combien de causes avaient concouru à produire ce développement épique dont la fécondité durait depuis deux siècles, au moment où l'admirait Gilles de Paris : les Chansons de Gestes avaient succédé aux cantilènes, les trouvères et les jongleurs étaient les héritiers directs de ces anciens poëtes qui, dès l'époque mérovingienne, chantaient en Gaule les exploits guerriers. La légende de Charlemagne avait donné une force nouvelle à ces habitudes séculaires, un essor plus hardi à l'imagination du public et des poëtes, en même temps qu'elle raffermissait, par les souvenirs d'une gloire commune, les liens affaiblis du Nord et du Midi, et substituait au morcellement féodal l'image imposante d'une France unie sous un sceptre puissant. L'unité morale créée par la poésie épique a précédé et préparé l'unité politique

1. Manuscrits de la Bibliothèque nationale, nº 6191.—V. G. Pâris, p. 107. —On peut citer encore un abrégé de la chanson de Roland en distiques latins du XIIᵉ siècle, une élégie du moine de Tegernsée, intitulée *Métellus*, sur les aventures d'Ogier (composée vers 1060), le *Stromatheus tragicus de gestis Karoli magni* (fin du XIVᵉ siècle), par Aimeri de Peyrat, abbé de Moissac. — Voir enfin les odes latines, sur les événements contemporains, publiées par Edélestand du Méril. (*Poésies populaires latines antérieures au* XIIᵉ *siècle*, 1843).

qui fut l'œuvre patiente des Capétiens : nos rois, en formant la France, eurent pour auxiliaire la popularité des Chansons de Gestes.

On a défini l'épopée « une narration poétique, fondée sur une poésie nationale antérieure, mais qui est avec elle dans le rapport d'un tout organique à ses élements constitutifs [1]. » Essayons de marquer avec précision quand et comment les chants nationaux, dont nous avons prouvé l'existence du Ve au Xe siècle, se sont développés en poëmes épiques.

§ IV

Formation des Chansons de Gestes.

La Chanson de Geste, c'est le poëme épique du moyen âge. M. Paulin Pâris a trouvé cette expression qui est restée pour désigner les poëmes du cycle carlovingien et du cycle féodal, où domine la note héroïque, et pour les distinguer des fictions du cycle breton que le nom de *romans* caractérise plus justement. *Geste*, au moyen âge, avait un double sens : traduit du latin populaire *gesta*, *gestæ* — un féminin barbare formé d'un pluriel neutre, — ce substantif signifiait tout ensemble *chronique héroïque*, et *famille de héros*. L'emploi en est fréquent avec l'une et l'autre signification [2]. La Chanson de Geste, ou le poëme épique de France, s'est constituée, au xe ou au plus tard au xie siècle, par le développe-

1. G. Pâris, *Hist. poétique de Charlemagne*, p. 4.

2. On lit ce distique en tête de la *Vie* de Charlemagne par Eginhard :

> *Hanc* prudens *Gestam* noris tu scribere, lector,
> Einhardum magni magnificum Caroli.

— Un guerrier, dans la *chanson de Roland*, jure de soutenir l'honneur de sa race :

> Diex me confunde se *la geste* en dément!
> (Couplet LXI.)

Même sens dans ces vers de Garin le Loherain :

> Trois fils ot Aimery qui tôt furent premier ;
> Moult aima Diex *la geste*, bien puis le témoigner.

ment naturel de la cantilène héroïque, lorsque la langue nouvelle, devenue plus forte et plus souple, put soutenir l'élan de l'imagination excitée, et se prêter aux entreprises de longue haleine. Les grands événements ont d'abord inspiré des chants populaires presque contemporains : témoin Roncevaux, Saucourt, et la bataille où périt Raoul de Cambrai; on pourrait multiplier ces exemples. Les cantilènes primitives étaient sans doute en strophes avec un refrain; les guerriers eux-mêmes pouvaient les composer ou les chanter, comme Achille dans sa tente chantait au son de la lyre les belles actions des héros, κλέα ἀνδρῶν. Plus tard, la légende grossissant par le travail des esprits, par le mirage de l'éloignement, on revint aux mêmes sujets, on célébra par des chants plus développés les mêmes personnages; le texte primitif se transforma et s'enrichit, et la cantilène antique, plusieurs fois remaniée, prit les proportions d'un poëme. Rien n'est plus conforme aux habitudes littéraires du moyen âge que ces remaniements successifs; nous l'avons vu pour les cantilènes religieuses; l'observation s'applique à tous les genres en vers. Les Chansons de Gestes font souvent allusion à la version primitive dont elles sont le développement. On a pu aussi réunir plusieurs cantilènes composées séparément sur les divers incidents d'un même fait, ou sur les nombreux exploits d'un même personnage : du moins le trouvère a pu s'en inspirer, fondre ces épisodes dans sa composition. Le romancero espagnol nous offre plusieurs pièces consacrées à la gloire du même héros : en les groupant, on aurait l'équivalent d'une chanson de geste; c'est ce qu'on pourrait faire, par exemple, pour les sept Infants de Lara[1]. Mais s'il est vrai qu'un grand nombre de chansons de gestes aient pour origine un chant populaire, il ne suit pas de là que tous nos poëmes épiques soient sortis d'une cantilène primitive, agrandie et remaniée : il en est qui ont été composés directement et sans intermédiaire, d'après des traditions et des légendes qui n'avaient jusqu'alors

1. L. Gautier, *les Epopées françaises*, t. I, p. 100.

inspiré personne[1]. Il serait excessif d'expliquer la naissance de notre épopée toute entière par un seul et même procédé de formation.

On pense qu'il y avait des chansons de gestes au X[e] siècle, et que la transition du chant populaire au poëme épique s'était dès lors accomplie[2]. Il est du moins certain que les cantilènes héroïques du x[e] siècle avaient une forme narrative déjà très-développée; on peut s'en convaincre en jetant un regard sur les cantilènes pieuses du même temps : sans aucun doute les chants héroïques en égalaient et peut-être en surpassaient l'étendue. Qu'on le place à la fin du x[e] siècle ou dans la première moitié du xi[e], le premier cycle de l'épopée française a péri, comme tous les chants populaires qui l'avaient précédé, et par l'effet de la même cause : on ne daignait pas alors conserver par l'écriture ce qui se produisait en langue vulgaire. *La chanson de Roland*, notre plus beau poëme, est le seul monument qui nous reste de cet âge primitif et de cette vigoureuse éclosion : les autres poëmes, antérieurs ou contemporains, n'existent plus que dans les versions remaniées qui sont l'œuvre des siècles suivants[3].

Nous sortons de la période obscure des origines pour entrer dans une époque d'activité féconde qui dure environ deux siècles. Dans cet intervalle compris entre 1050 et 1250 environ, — ce qui suit n'est qu'une décadence, — on peut distinguer trois moments principaux, trois dates caractéristiques. Il y a un premier groupe de poëmes où vit encore l'esprit de l'épopée primitive aujourd'hui perdue : ces poëmes sont courts, rudes, sanglants, sauvages, pleins de l'âpre séve des temps féodaux; on les reconnaît extérieurement à l'emploi du vers décasyllabique et de l'assonnance[4]. Un groupe

1. P. Meyer, *Recherches sur l'Epopée française*, Biblioth. de l'Ecole des Chartes, t. xxviii, 33.
2. P. Meyer, ibid. p. 333.
3. G. Pàris, p. 72.
4. Citons dans ce groupe : *Aspremont, les enfances Ogier, Balan, Basin, le Couronnement de Loys, Berte, Mainet, la reine Sibile, Ogier de Danemark,*

ultérieur, comprend les poëmes composés en dehors de la tradition primitive épuisée, ou certains sujets plus anciens dont on a rajeuni le style : la rime y remplace l'assonnance[1]. Viennent en troisième lieu les poëmes qu'on peut appeler cycliques : on s'y préoccupe surtout de grouper les héros par familles. « On comble comme on peut les lacunes des généalogies, on compose des poëmes pour servir de lien entre ceux dont on entreprend le classement; on s'attache à compléter l'histoire des héros en narrant les parties de leur vie (leurs *enfances* principalement) qui avaient été négligées; ou bien encore on imagine de fabuleux exploits pour leurs ancêtres ou leurs descendants[2]. » A mesure qu'on s'éloigne des premiers temps, le cadre épique s'élargit; au lieu de se borner à 4 ou 5,000 vers, les Chansons de Gestes en comptent le double; il en est qui vont jusqu'à 20,000, et au delà. Au XIIIe siècle l'alexandrin remplace le décasyllabe.

Nous savons comment l'épopée française est née et s'est formée : passons à l'histoire de ses développements[3].

Girard de Roussillon, Doon de Nanteuil, Renaud de Montauban, Girard de Vienne, etc.

1. *Gui de Bourgogne, Anséis de Carthage, Gaidon, Aye d'Avignon, Gui de Nanteuil, Jean de Lanson, Huon de Bordeaux, Guiteclin, Aimeri de Narbonne*, etc.

2. *Doon de Mayence, Gaufroi, Garin de Monglane, Tristan de Nanteuil*, etc. — P. Meyer, p. 42.

3. Aux auteurs utiles à consulter, qui ont été indiqués plus haut, ajoutons M. d'Héricault dont l'*Essai sur les origines de l'Epopée* a paru en 1860.

CHAPITRE II

LE DÉVELOPPEMENT DE L'ÉPOPÉE FRANÇAISE.

Grand nombre des Chansons de Gestes. — Leur forme ; manuscrits qui les contiennent ; époque où les plus importantes ont paru. — Divisions principales de l'épopée carlovingienne et féodale : les cycles épiques. — Par qui ces poëmes ont été composés et propagés. — Trouvères, jongleurs et ménestrels. — Leurs mœurs, leur rôle dans la société du moyen âge. — Comment les Chansons de Gestes se déclamaient en public. — Une séance de récitation épique dans un château féodal.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est le grand nombre de nos chansons de gestes. M. Léon Gautier en compte 80 dans l'épopée féodale et carlovingienne, la seule dont il soit ici question maintenant. Si l'on ajoute à ces 80 poëmes français les romans épiques du cycle breton, et les sujets tirés de l'antiquité, *la matière de Rome la Grande*, comme disait le moyen âge, on arrive à un total de 800 manuscrits, dont 500 se trouvent à Paris. M. Léon Gautier établissait ce calcul en 1865 ; des découvertes récentes ont accru ce nombre ; mais on ne doit pas oublier qu'il y a souvent plusieurs manuscrits pour un seul poëme. Les chansons de gestes du cycle carlovingien, publiées par ordre du gouvernement et aux frais de l'État, donneront 40 volumes et 400,000 vers. Parmi ces 80 chansons de gestes, dont se compose l'épopée française, une seule, la *Chanson de Roland*, est attribuée à la fin du XIe siècle; 22 environ sont du XIIe siècle ; près de 50 appartiennent au XIIIe, et le reste aux deux siècles suivants [1]. Les meilleurs d'entre ces poëmes sont,

1. Voici les titres de nos chansons de Gestes. Appartiennent au XIIe siè-

après la *Chanson de Roland, Aliscamps, Ogier le Danois*, *Raoul de Cambrai*, *Garin le Loherain*, *Girard de Roussillon* (texte provençal), *Amis et Amiles*, la première partie d'*Aubry le Bourguignon*, et la dernière de la *Chanson des Saisnes* ou des Saxons. Quarante environ, les plus anciens, sont en vers de dix syllabes; l'alexandrin, employé pour la première fois dans le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem*, est le vers dominant de la seconde moitié; l'octosyllabique, vers favori de l'épopée bretonne, est rare dans l'épopée française, dont il soutiendrait mal le ton ferme et élevé. Les manuscrits qui contiennent ces poëmes sont de deux sortes : les uns, petits, à une seule colonne, portatifs et corrects, ont appartenu aux trouvères et aux jongleurs; ce sont les plus anciens; les autres, plus récents et de plus belle apparence, magnifiques in-folio à plusieurs colonnes, d'une écriture soignée, ont été faits au XIIIe et au XIVe siècles, par ordre de quelques riches amateurs, à une époque où la poésie épique se lisait et ne se chantait plus.

Sur un ensemble aussi vaste, le Midi ne peut revendiquer

cle : la *chanson d'Antioche*, *Aspremont*, *Aliscamps les Chétifs*, *Amis et Amiles*, *Aye d'Avignon*, *Chevalerie Ogier le Danois*, *Enfances Godefroy*, *Enfances Vivien*, *Garin le Loherain*, *Girartz de Rossilho*, *Girbert de Metz*, *Gui de Bourgogne*, *Hélias*, *Hervis de Metz*, *Huon de Bordeaux*, *Jerusalem les Lohérains*, *Rainoard*, *Chanson de Roland* (fin du XIe siècle), *Voyage de Charlemagne à Jerusalem*. — Chansons du XIIIe siècle : *Aimeri de Narbonne*, *Aiol et Mirabel*, *Anséis de Carthage*, *Aubry le Bourgoing*, *Bataille Loquifer*, *Berte aux grands piés*, *Beuve de Comarchis*, *Beuves d'Hanstones*, *Charroi de Nismes*, *Chevalerie Vivien*, *le Chevalier au Cygne*, *Couronnement Looys*, *Doon de la Roche*, *Doon de Mayence*, *Enfances Guillaume*, *Enfances Ogier*, *Enfances Roland*, *Enfances Ogïer le Danois*, *Entrée en Espagne*, *Fierabras* (imitation provençale), *Floovant*, *Foulques de Candie*, *Gaidon*, *Garin de Montglane*, *Gaufrey*, *Girard de Viane*, *Gui de Nanteuil*, *Guibert d'Andernas*, *Jean de Lanson*, *Jourdain de Blaives*, *Macaire*, *Moniage Guillaume*, *Moniage Rainoart*, *Mort d'Aimeri de Narbonne*, *Otinel*, *Parise la duchesse*, *Prise d'Orange*, *Raoul de Cambrai*, *Renaut de Montauban*, *Renier*, *Roncevaux*, *les Saisnes*, *Siége de Barbastre*, *Simon de Pouilles*, *Vivien l'amachour de Montbran*. — Poëmes du XIVe et du XVe siècles : *le Bâtard de Bouillon*, *Beaudoin de Sebourc*, *Charlemagne*, *Charles le Chauve*, *Sipéris de Vignevaux*, *Doon de Nanteuil*, *Girard de Roussillon* (français), *Hugues Capet*, *Lion de Bourges*, *Maugis d'Aigremont*, *Prise de Pampelune*, *Tristan de Nanteuil*. La moitié de ces poëmes sont imprimés. (Léon Gautier, *Epopées françaises*, t. I, p. 179-182.)

qu'une seule chanson de gestes, *Girartz de Rossilho;* tout le reste est du domaine de la langue d'oïl; les textes les plus nombreux sont dans le dialecte de l'Ile-de-France; au second rang viennent les textes picards. On a longtemps discuté la question de savoir si le Midi, très-riche en poésies lyriques, avait aussi produit une épopée: mais la controverse paraît finie; les arguments superficiels dont faisait bruit le patriotisme méridional de M. Fauriel ont été ruinés par une critique plus pénétrante, et l'on s'accorde à reconnaître que, sauf une exception, la littérature provençale ne compte d'autres poëmes épiques que ceux qu'elle a traduits ou imités de l'épopée du Nord. Il n'est pas étonnant que les Français du Nord se soient intéressés à cette partie des exploits de Charlemagne dont le Midi avait été le théâtre, ni que les Provençaux aient recherché les chansons de gestes composées en langue d'oïl. La gloire de l'empereur appartenait à la France entière; les hommes du Nord avaient pris une large part aux expéditions dirigées contre les Sarrazins en Septimanie et en Espagne; tous, Provençaux, Gascons, Austrasiens et Neustriens avaient combattu sous les mêmes drapeaux: la fusion s'était faite par la guerre, et l'ancienne unité, devenue un souvenir patriotique et un idéal, combattait les causes récentes et passagères qui l'avaient détruite. Aussi, dès la fin du XIIe siècle, les œuvres des trouvères étaient très-répandues dans le pays des troubadours. La poésie, la guerre, la politique, la chevalerie naissante, les croisades, tout contribuait, avec l'orgueil des souvenirs communs, à resserrer les liens affaiblis et à rapprocher les races[1]. L'épopée, œuvre d'inspiration soutenue, est donc le fruit du patient génie du Nord; il était naturel que le Nord, siége de la puissance impériale, plus fortement marqué de l'empreinte carlovingienne, plus fidèle à la pensée du grand règne, donnât l'essor à un genre de poésie né de cette

1. Sur la question de l'*Epopée provençale*, v. Paul Meyer, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* t. XXVIII, p. 40-50.

légende héroïque, en même temps qu'il relevait, dans ses puissantes écoles, la tradition des études sérieuses ranimées autrefois par les efforts persévérants de Charlemagne.

Outre la division que les dates indiquent pour le classement des poëmes épiques, il en est une autre qui se règle sur le caractère des œuvres et sur l'affinité des sujets : l'ensemble de nos chansons de gestes se subdivise et se répartit en différents cycles. Qu'est-ce qu'un cycle ? C'est un groupe et comme une famille de poëmes qui ont pour commune origine une vaste légende, et qui sont pour ainsi dire entraînés dans l'orbite et le rayonnement d'une grande personnalité épique. Voici de quelle façon les cycles se sont formés : un poëme a été fait d'abord sur l'événement capital de la vie du héros, sur le plus éclatant souvenir ; puis sont venus se ranger autour de ce point lumineux d'autres poëmes d'une date plus récente, ayant pour matière les exploits secondaires du même personnage, et célébrant son enfance, sa mort, ses amis, ses parents. L'épopée française compte trois grandes gestes, trois cycles principaux : *le cycle du Roi*, celui de *Doon de Mayence*, et celui de *Garin de Montglane*. Le cycle du Roi comprend 23 poëmes, dont le plus ancien et le plus important est la *Chanson de Roland;* il y en a 10 dans le cycle de Doon, et 19 dans la geste de Garin. Des cycles particuliers, beaucoup moins vastes, s'ajoutent à ces grandes divisions : le cycle des Loherains, formé dans l'ancienne Austrasie, cycle féodal par excellence, respirant toutes les fureurs des vengeances héréditaires et des guerres privées, le cycle de Gormond et d'Isembart, dans le Ponthieu, celui de Raoul de Cambrai, dans le Vermandois ; les gestes d'Aubry le Bourguignon, de Gérard de Roussillon, d'Élie de Saint-Gilles, d'Amis et d'Amiles, de Beuves d'Hanstones ; enfin le cycle de la Croisade, composé de cinq poëmes.

Rien de plus simple que la contexture d'une chanson de geste. C'est une suite de tirades monorimes d'une longueur inégale, qu'on appelle *laisses*, mot qui traduit le latin *lessus* (plainte, complainte), et le grec θρῆνοι : dans les anciens

poëmes, ces couplets sont assez courts ; ceux de la *Chanson de Roland* ont en moyenne 12 ou 15 vers ; mais ils s'allongent démesurément dans les poëmes plus récents ; il y a tel couplet de la chanson des *Lohérains* qui ne compte pas moins de 546 vers. Les rimes masculines reviennent bien plus souvent que les rimes féminines : ayant un son plein, elles se prêtaient mieux à l'accompagnement musical. L'usage d'alterner les rimes n'a commencé qu'à la fin du XIIIe siècle, après l'exemple donné par Adenès le Roi. Quelquefois les couplets se terminent par un vers plus court dont l'intonation était différente, comme cela existe encore dans les pauses des épîtres et des évangiles de l'office religieux. Les laisses de la chanson de Roland et de quelques autres poëmes ont pour refrain l'exclamation *aoi :* refrains et couplets sont un débris de la cantilène primitive, une marque de l'origine lyrique de notre épopée. Presque toujours le poëte entre en matière sans préambule, *ex abrupto ;* témoin ce début de Roland :

Karles li reis, notre emperere magne
Sept ans tut pleins ad esté en Espagne ;
Il n'est castel qui devant lui remaigne...

Le sujet est exposé en quelques vers et, comme chez les poëtes grecs, le dénouement est annoncé dès l'exorde. Ainsi dans *Raoul de Cambrai :*

Oiez chançon de joie et de baudor !
C'est de Raoul ; de Cambrai tint l'onor.
Taillefer fut clamés par sa fiéror ;
Cil ot un fil qui fut bon poingnéor ;
Raoul ot nom, moult par avoit vigor.
As fils Herbert fist maint pesant estor,
Mais Bernecons l'ocit puis à dolor.

Avec un art qui est de tous les temps et dont l'adresse, plus ou moins naïve, ne change guère, les trouvères van-

tent leur sujet, leur style, leurs rimes; ils disent à quelles sources ils ont puisé et se font gloire de chanter des exploits certains, des héros authentiques :

Seignour, oyez chançon de grant nobilité,
Tout est de vièle histoire faite sans fausseté;
Jamais n'orrez millor entre tout votre aé.
(Les quatre fils Aymon.)

La fin est aussi simple que le commencement. Quand le poëte est au bout de sa matière, il le dit, et, sans plus de façon, congédie l'assistance, *allés vos en ; li romans est finis.* Ceux qui usent de quelque précaution oratoire souhaitent le paradis aux auditeurs qui ont bien écouté :

Seignor, franc Chevalier, la chanson est finée.
Dieu garisse celui qui la vous a chantée,
Et vos soyez tuit sauf qui l'avez escoutée[1].
(Gui de Bourgogne.)

Essayons maintenant de ranimer le souvenir de cette vieille poésie qui fut, dans le nord de la France, la première forme littéraire du génie national, l'un des enchantements, l'une des puissances de la civilisation naissante. Marquons son rôle et son action; entrons dans les sentiments, les goûts, les habitudes du moyen âge; ressaisissons, s'il se peut, l'image vivante de cette popularité qui a si longtemps soutenu les chansons de gestes et qui en a sauvé de l'oubli un si grand nombre. Avant tout, il faut décrire exactement les mœurs, la vie, l'état et les variétés de cette classe d'hommes vouée par profession à composer et à déclamer les poëmes épiques.

1. Pour tous ces détails, v. Léon Gautier, t. I. 90, 95, 107, 110, 112, 122, 168, 179, 183. — 227, 249, 252, 255, 260, 275, 280.

§ I

Les Trouvères et les Jongleurs.

Au moyen âge, à l'époque où la poésie se chantait et ne se lisait pas, le poëte et le chanteur se confondaient quelquefois et n'étaient qu'une seule et même personne : le plus souvent il y avait séparation entre les deux talents. De là, deux classes distinctes parmi ces hommes attachés au service de la poésie primitive : les trouvères et les jongleurs. Le trouvère était poëte, le jongleur était déclamateur et musicien. On sait l'origine de ces expressions. L'infinitif bas-latin *trobare* (trouver), dérivé peut-être du radical germanique *treffen*, a donné dans le roman du midi *trovar*, ou *trobar*, et dans celui du nord *treuver*. De ces verbes se sont formés deux substantifs : le provençal *trobaire* ou *trovaire* dont le cas-régime est *trobador*, et le français *trouvère*, *trouveor* : le cas-régime a été préféré dans le midi, et le cas-sujet, dans le nord. *Jongleur* est la traduction du latin *joculator*, mot qui signifie *mime*, *baladin*, *bateleur, musicien*, homme de spectacle et de plaisir public [1]. Mais d'où venaient ces hommes? où se recrutaient au XIIe siècle, dans une société si essentiellement guerrière et cléricale, ces poëtes et ces chanteurs, premiers interprètes de l'opinion populaire, ancêtres de nos gens de lettres modernes?

A l'origine, dans ces temps d'élaboration confuse où nous avons essayé de porter quelque lumière, trois éléments servent à former par leur réunion l'espèce d'hommes qui, à des titres divers, peuvent être alors appelés poëtes ou chanteurs. Il y entre un élément barbare, un élément clérical ou savant, un élément gallo-romain : mélange qui représente assez exactement la composition générale de la so-

1. *Joculator* a donné en français : *juglères, jugleor;* en provençal, *joglar;* en espagnol, *juglar;* en italien, *giocolare.*

ciété, dans l'intervalle fort troublé du ve au xe siècle. Nous l'avons dit : les barbares avaient leurs poëtes, nommés scaldes, qui les suivirent en Gaule et continuèrent de chanter les exploits guerriers : certainement un bon nombre de ces cantilènes héroïques, dont nous parlions plus haut, étaient l'œuvre des scaldes ou de leurs descendants. Chez les historiens, les scaldes germaniques sont marqués des mêmes traits et remplissent le même office que les bardes gaulois : comme eux ils sont attachés à la domesticité des princes, les accompagnent sur le champ de bataille, composent les chants que les guerriers font entendre en marchant à l'ennemi ; comme eux ils reçoivent de riches présents, vivent et s'habillent des libéralités de leurs maîtres. Tous ces caractères sont déjà ceux que nous verrons paraître dans les trouvères et les jongleurs du moyen âge[1]. Les bardes eux-mêmes n'avaient pas entièrement disparu ; leur institution, affaiblie et transformée, subsistait dans les deux Bretagnes : après la chute de l'Empire ils se répandent sur le continent avec leurs airs nationaux et leurs légendes armoricaines [2]. A la fin du IXe siècle et au commencement du Xe, de nouveaux scaldes viennent en France avec les Normands ; leur présence est signalée par les chroniqueurs ; leurs inventions et leurs légendes passent dans les chroniques. Plusieurs princes de la famille de Rollon aimaient la poésie ; un de leurs scaldes, Sigvatur, arrivé à Rouen, composa l'histoire de son voyage sous le titre de *Chansons occidentales*. On retrouve dans les récits des premiers historiens de la conquête normande, Dudon de Saint-Quentin, Guillaume de Jumiéges, Ordéric Vital, les visions, les prodiges, les songes, tout le merveilleux des sagas scandinaves transmis par les scaldes. Ceux-ci se convertirent et se civilisèrent avec leurs chefs, puis se trans-

1. V. les textes cités par l'abbé de la Rue, Essai sur les *bardes*, les *jongleurs*, etc., t. I, introd. p. 1-56.
2. V. les lois d'Howel, roi du pays de Galles, et l'institution du nouveau bardisme. — M. de la Villemarqué, *Chants populaires de la Bretagne*, introd. — Abbé de la Rue, t. I, p. 120-130.

formèrent en trouvères et en jongleurs [1]. Lorsque Louis d'Outremer en 943 prit la Normandie et chassa les poëtes trop fidèles à la mémoire de Guillaume-longue-Épée, cette persécution, rappelée par le roman *de Rou*, mit le pays en deuil. Des relations ne tardèrent pas à s'établir entre les scaldes normands et les bardes bretons, car l'historien Dudon de Saint-Quentin invite ces bardes à s'unir aux Normands pour pleurer le duc Richard Ier. A côté de l'élément barbare, il y a l'élément savant et clérical. On est fondé à penser que les cantilènes héroïques, composées en latin rustique ou en roman, eurent souvent des clercs pour auteurs, dans un temps où une partie du clergé avait des goûts belliqueux et sortait des races militaires : cela est presque certain pour la chanson de saint Faron et pour la cantilène de Saucourt. Nous avons vu des versificateurs latins, Fortunat, Ermoldus, Angilbert, Abbon, faire invasion dans la poésie populaire et chanter les combats. Au moyen âge, plus d'une chanson de geste attestera une origine savante et cléricale. Notons enfin un élément considérable, l'élément gallo-romain. La civilisation antique, grecque ou romaine, avait produit dans sa corruption une tourbe flottante d'amuseurs publics à l'usage des grands et de la foule : sous le nom de *scenici*, *scurræ*, *thymelici, planipedes, joculatores*, ces rapsodes de la décadence, bouffons, mimes, faiseurs de tours, chanteurs, improvisateurs, colportaient la basse poésie lyrique et dramatique de leur temps à la table des riches, aux noces, aux funérailles, dans les jeux, sur les places, et l'associant aux mille prestiges de leur charlatanisme, vivaient de ce métier. L'invasion les maltraita sans les détruire ; ils changèrent lestement de maîtres [2]. Nous apercevons partout leurs traces, avant comme après Charlemagne [3]. Voilà ce que le moyen âge a

1. Abbé de la Rue, t. I, p. 121, 131, 195.

2. V. Vitruve (l. V, ch. VIII) ; — Martial, l. I, carm. V. — Juvénal, *sat.* I, 36. — *Sat.* VIII, 197. — *Code Théod.*, l. VIII, t. VII, l. 21-22. — L. XV, t. VII, l. 5 et 12. — *Digest.* l. IV, 10. — Salvien, l. VI. — Isidore de Séville, *Origines*, l. XVIII, ch. XLVII. — Du Cange, au mot *Thymèle*.

3. *Joculator* est dans Salvien (l. VI), dans Agobard (*liber de Dispensatione*

reçu des temps antérieurs ; ces éléments primitifs se mêlèrent, subirent d'inévitables modifications, et c'est ainsi que s'est formée l'espèce d'hommes où nous trouvons, à dater du XIe siècle, les auteurs et les interprètes des chansons de gestes. Voyons-les à l'œuvre, et par le rôle qu'ils jouaient dans la société, essayons de juger le degré d'estime accordé à la poésie.

Non-seulement les trouvères se distinguaient des jongleurs, mais il y avait entre eux, pour le rang et la qualité, de notables différences. Quelques trouvères étaient de race noble, et pareils aux guerriers d'Homère chantaient eux-mêmes leurs exploits ; d'autres, sans s'élever très-haut dans la hiérarchie féodale, portaient l'épée et se battaient, comme chevaliers à la solde ; écuyers, sergents d'armes, gagnent leurs éperons sous la bannière d'un haut baron. Tel était ce Taillefert qui, à la bataille d'Hastings, chevauchait à la tête des Normands en chantant la chanson de Roland : pour prix de ses longs services il demanda l'honneur de frapper le premier coup et mourut en héros [1]. L'auteur d'Ogier le Danois, Raimbert de

ecclesiasticarum rerum). — Un capitulaire de 789 défend aux évêques, abbés et abbesses d'avoir chez eux des jongleurs en titre d'office. Le concile de Châlons en 813 défend aux ecclésiastiques d'assister à leurs jeux. Louis le Pieux tolérait leur présence, par respect pour la coutume, mais sans les écouter : « quando in festivitatibus ad lætitiam populi procedebant themelici, scurræ et mimi cum choraulis et citharistis ad mensam coram eo, tunc ad mensuram coram eo ridebat populus ; ille nunquam vel dentes candidos suos in risu ostendit. » (Thégan, ch. XIX, *Hist. de France*, VI, 78.) — V. l'abbé de la Rue, t. I, 112. — L. Gautier, t. I, 175.

1. Taillefert qui moult bien cantait,
Sor un ceval ki tost allait
Devant le duc allait cantant
De Karlemaine de Rollant
E d'Oliver et des vassaux
Ki morurent à Renchevaux.....
Jo vos ai lungement servi,
Tut mon servise me debvez,
Otreiez mei, ke jo n'i faille,
Le primier colp de la bataille.
Et li Dus respont, je l'otrei...
(Wace, *Roman de Rou*, vers 13,149.)

Paris, se disait gentilhomme [1]; Bertolais qui le premier chanta Raoul de Cambrai au xe siècle, est qualifié de *sage et de preux;* on vante sa naissance et sa famille [2]. Si Turold est l'auteur du *Roland*, s'il a existé un poëte de ce nom [3], il appartenait à une race de guerriers qui combattirent à Hastings et qui possédèrent des domaines en Angleterre. Le père de Wace avait servi Guillaume le Roux, et tenait des fiefs en Normandie. Philippe de Than, notre plus ancien poëte didactique était de l'ancienne maison des seigneurs de Than, à trois lieues de Caen. Un ménestrel de Philippe le Long, Pierre Touzet, obtint la permission d'acheter et de posséder des fiefs nobles; un ménestrel du comte de Blois, Watriquet de Couvins, s'intitulait sire de Vériol [4]. Qu'il y ait eu des trouvères nobles, rien d'étonnant, puisque les princes eux-mêmes faisaient des vers. Richard Ier, duc de Normandie, né en 933, était poëte; élevé à Bayeux dans la langue danoise, il apprit à Rouen le roman et composa dans cette langue [5]. Qui ne connait les ingénieuses poésies de Quesnes de Béthune, les chansons de Thibault de Champagne, les *lais* du sire de Coucy, sans parler des grands seigneurs du midi qui rivali-

1. Gentilhom fut et tretout son lignage;
Mainte chanson fit-il de grant barnage.

2. Moult par fu preuz et saiges Bertolais,
Et de Loon fu-il nès et estrais,
Et de paraige d'el miex et d'el belais.
(*Raoul de Cambrai*, strophe cxv.)

3. On connait ce vers de *Roland :*

Ci falt la geste que Turoldus décline.

4. Abbé de la Rue, t. II, 57-58.

5. Richard soult en Daneis et en normand parler.
(Wace)
— au xe siècle, on parlait le danois à Bayeux et le roman à Rouen.
(Abbé de la Rue, t. II, 50.)

sèrent avec les troubadours? Dès ce temps-là, quelque poëte bien en cour aurait pu prononcer, en illustre compagnie, ce mot qui échappa au jeune Arouet à la table des Vendôme et des Conti : « Sommes-nous tous princes ou tous poëtes ? »

L'Église aussi fournit des trouvères à la poésie lyrique. Plus d'un clerc, au lieu de composer de froides chroniques en latin, aimait mieux rimer des Chansons de Gestes ; cela est vrai surtout de ceux qui suivaient les barons à la guerre en qualité de chapelains, de *clercs lisants*, et qui étaient chargés de relater les hauts faits de leurs maîtres. Le clergé du XIIe siècle n'avait pas peur du champ de bataille, l'histoire des croisades et de toutes les guerres du temps en fait foi : qu'on lise, par exemple, la description de la journée d'Hastings, dans le roman de *Rou*, on verra les prêtres normands y jouer un rôle assez actif. Assemblés sur un tertre, en vue des combattants, ils lèvent les bras au ciel, comme Moïse, et lui demandent la victoire [1] ; l'un d'eux, Eudes ou Odon, évêque de Bayeux, est dans la mêlée. Monté sur un cheval blanc, et vêtu d'un haubert, il parcourt les rangs, un bâton à la main, encourage les uns, dirige les autres, ramène les fuyards, et fait l'office d'un sergent de bataille ou d'un major-général [2]. Habitués aux camps et témoins des prouesses guerrières, ces prêtres-là pouvaient fort bien s'inspirer de

1. Li provère et li ordené
En som un tertre sunt monté
Por Dieu préier è por orer,
E por la bataille esgarder..... v. 13,081.

2. Un haubergeon avait vestu,
De sor une chemise blanche,
Lé fu li cors, juste la manche ;
Sor un ceval tot blanc séeit,
Tote la gent le congnoisseit.
Un baston teneit en son poing ;
Là u véeit le grant besoing,
Faseit les chevaliers torner
Et là les faseit arrester :
Sovent les faseit assaillir,
E sovent les faseit férir..... v. 13,145.

l'esprit héroïque et se sentir poëtes, sous le coup d'une vive émotion. Wace, qui dans ses romans de *Brut* et de *Rou*, embouche volontiers la trompette épique, était chanoine de Bayeux, et se dit *clerc de Caen*.

Il y avait, enfin, les trouvères de profession, les plus nombreux de tous. Attachés pour la plupart au service des grands, ils déclamaient eux-mêmes leurs vers et cumulaient l'emploi de jongleur avec celui de poëte. Les historiens les désignent ordinairement sous le nom de jongleurs ou de ménestrels [1] ; tout seigneur qui désirait faire figure, en prenait plusieurs à ses gages, et s'en servait pour se concilier l'opinion publique ou pour la tourner contre ses ennemis [2]. Par là s'explique la faveur de ces hommes et leur importance ; la poésie, au moyen âge, était un divertissement, sans doute, mais c'était aussi une puissance ; les rois du XII[e] siècle la traitaient à peu près comme on traite la presse politique dans nos États modernes, avec des alternatives de bienveillance et de rigueur. Guillaume II, partageant le pays conquis à Hastings, donna au jongleur Berdic trois terres seigneuriales dans le comté de Glocester ; la jongleresse Adeline reçut des biens-fonds de la générosité de Roger de Montgommery, comte de Shrewsbury. Un jongleur du roi Henri I[er] d'Angleterre fonda l'hôpital de Saint-Barthélemy de Londres avec les richesses qu'il avait gagnées à la cour. Henri V et Henri VI, ayant pris la Normandie, donnèrent à leur jongleur Richard Geffrey la terre de Vaux-sur-Mer [3]. Richard Cœur de Lion fit venir des jongleurs de France, et les paya pour chanter ses exploits sur les places publiques [4].

1. *Ménestrel* vient de *ministerialis*, serviteur.

2. En 1239, Thibault, comte de Champagne, emmène avec lui en Palestine deux ménestrels. (Historiens de France, t. XXII, 595.)

3. Abbé de la Rue, t. I. 230-233. — Les rois anglais stipulaient parfois, dans leurs arrangements avec leurs vassaux, des redevances en musique. Thomas Appulton, pour la terre d'Asnières, près Bayeux, devait au roi chaque année, une paire de *flûtes recordours*. — Certains évêques avaient aussi des jongleurs.

4. De regno Francorum cantores et joculatores muneribus allexerat ut de llo canerent in plateis. » (Ducange, au mot *Joculator*.)

C'est un exemple de poésie subventionnée. Philippe-Auguste, au contraire, les chassait de ses États, et l'empereur Henri Ier les laissait mourir de faim [1]. Les comptes des maisons royales et princières sont remplis de détails sur les sommes données aux jongleurs ; on pourrait en citer des exemples infinis, et prouver par des chiffres leur crédit ou leur disgrâce [2]. Ceux des poëtes de profession qui restaient indépendants s'associèrent pour se soutenir ; de là sont nées ces corporations littéraires que nous verrons si florissantes et si utiles au développement de la poésie du moyen âge. Trouvères et jongleurs s'y rencontraient et s'y confondaient, aussi bien que dans la domesticité des princes ; du moins les plus habiles et les plus honorables d'entre les jongleurs cherchaient à s'égaler par leur mérite aux trouvères, et rivalisaient de talent avec eux [3].

Ce type du jongleur au moyen âge admet bien des variétés. Les uns savent faire des vers et les chanter ; d'autres sont simples chanteurs et musiciens. En général, le jongleur-poëte ne s'exerce que dans les genres inférieurs, comme le fabliau et la chanson légère ; il ne s'élève pas jusqu'à la poésie héroïque. Il y en a qui vivent libres et groupés en corporation ; il y en a qui figurent dans la domesticité des maisons riches. Chaque corporation de jongleurs a ses statuts, ses assemblées, ses jurés et son chef, qu'on appelle *roi* : ce sont des sociétés aussi solidement constituées que les jurandes des marchands et les maîtrises des artisans : les droits et les

1. « Infinitam histrionum et joculatorum multitudinem sine cibo et muneribus vacuam et mœrentem abire permisit. » (Ducange, au mot *ministelli.*)

2. Saint Louis leur distribua en une seule fois 2,000 livres. Pour un saint roi, c'était se montrer fort libéral envers des profanes.
(*Hist. de France*, t. XXII, 589.)

3. M. Arthur Dinaux a publié, de 1836 à 1863, quatre volumes fort savants sur les *Trouvères, Jongleurs et Ménestrels* du nord de la France. Il compte 20 trouvères cambrésiens, 30 de Flandres et du Tournaisis, 70 du comté d'Artois, 80 du Hainaut et du pays de Liége, en tout, 200 poëtes. — Nous renvoyons le lecteur à ce curieux ouvrage pour les détails, où nous ne pouvons pas entrer ici.

devoirs, les rangs, les priviléges et les intérêts des associés, l'enseignement de l'art musical et de la déclamation, l'apprentissage du métier de *ménestrandie,* tout y est prévu, réglé et déterminé avec précision [1]. Il existait des *fiefs de la jonglerie*, c'est-à-dire un droit attribué à chaque société de prélever une redevance sur les chanteurs étrangers ou sur certaines professions basses : ce droit se transmettait par héritage ou par vente, et l'on a vu de ces fiefs bizarres possédés par des évêques. Une fois admis dans la corporation et passé maître dans son art, le jongleur pouvait aller, seul ou en troupe, aux tournois, aux foires, à l'*adoubement* des chevaliers, aux noces, aux processions, dans les châteaux et sur les places publiques exercer ses talents; il était un élément essentiel des fêtes et des plaisirs publics. On n'excluait pas les femmes de la profession : il y avait des *jongleresses,* soumises aux mêmes conditions que les jongleurs, autorisées après les mêmes épreuves, et protégées par les mêmes garanties. Au XIIIe siècle, le jongleur change de nom, il s'appelle ménestrel, et plus tard, ménestrier [2].

Quelles devaient être les mœurs de ce monde étrange, où se déversaient les déclassés de tous les états : gens du peuple, moines renégats, écoliers vagabonds des Universités? C'est ce qu'il est facile de comprendre : aussi trouve-t-on en pareille compagnie un singulier mélange. Les colères de l'Église

1. On pourra s'en convaincre en lisant le très-savant travail de M. Bernhard : *Recherches sur la Corporation des ménestrels de la ville de Paris,* Biblioth. de l'École des Chartes, t. III, IV et V. (1842-1844.) — Parmi les rois des *jongleurs* et *ménestrels* de Paris, on cite Adenès, auteur des *Enfances Ogier*, Flajolet (1288), Robert Petit, Robert Caveron (1338), Copin du Brequin (1359). Dans les comptes pour la maison du roi Jean, on lit : « Pour une couronne d'argent que le roi donna le jour de la Tiphaine (Epiphanie) au roi des ménestrels. » — Biblioth. de l'École des Chartes, t. IV, p. 544-545.

2. La rue des Ménétriers à Paris fut d'abord appelée *vicus viellatorum* ou *Joculatorum*, puis rue des *Jugleours* (vers 1225), rue des *Jugleurs* (vers 1300), rue *aux Jongleurs* (1325), rue des *Ménestrels* (1400), rue des *Ménétriers* (vers 1482).

et les dédains de l'histoire nous signalent, à l'intérieur de ces corporations et au-dessous, une espèce vile, une race de truands et de bohêmes qui a fini par déshonorer le nom et la profession du jongleur [1]. Ils s'appelaient eux-mêmes *ribauds, lécheurs* ou *léchéors,* et disaient au public :

> Et si j'ai vostre argent, vous ne le plaindrez jà,
> Car si tôt que je l'ai, le tavernier l'ara [2].

L'Église, qui n'aimait pas les jongleurs, et qui, dans les sermons et les traités de confession, dans les *Sommes* du moyen âge, fulmine contre ces *coureurs de tavernes* et ces *corrupteurs des âmes*, a cependant établi entre eux une distinction qu'il faut rappeler. Elle semble excepter de ses anathèmes ceux des jongleurs qui chantent les Chansons de Gestes et les vies des saints; elle leur sait gré de populariser les hautes inspirations de la poésie sérieuse : sentiment délicat et juste qui fait songer à l'édit en faveur des comédiens, rendu par Louis XIII après *Polyeucte.* C'est le privilége de l'art noble, de réhabiliter et d'ennoblir ses interprètes [3].

1. « Ils monstraient oiseaulx et bestes sauvages en chambre, se vantaient de saigner les chats, ventouser les bœufs et coiffer les chèvres, etc. » Ils s'affublaient de surnoms grotesques : *Tranche-côte, arrache-cœur, ronge-foie, brise-verres.* « Le rire et le jeu, voilà la vie du jongleur, dit Brunetto Latini; il se moque de lui-même, de sa femme, de ses enfants, de tout le monde. » (*Hist. littér. de la France*, XXII, 92-96-524.) — Du Cange cite ce proverbe latin : « homo joculatoribus intentus habebit uxorem cui nomen erit paupertas, ex qua generabitur filius cui nomen erit derisor. » — Voir Hugues de Saint-Victor, *De bestiis et aliis rebus,* l. I. ch. 45.

2. V. le fabliau du *clerc devenu trouvère.* J'ai laissé, dit-il,

> Ma patenostre à Soisson
> Et mon *credo* à Montloon,
> Et mes sept siaumes à Tournai,
> Mes quinze siaumes à Cambrai,
> Et mon sautier à Besançon,
> Et mon Kalendier à Dijon,
> Et j'ai bu au vin mon missel
> A la ville où l'on fait le sel.

3. *Summa de pœnitentia* (XIIIe siècle) : « Est tertium genus hominum qui

Séparons donc de la foule et des vulgarités compromettantes les jongleurs épiques, les plus anciens de tous et les plus dignes : suivons-les dans les châteaux du XIIe siècle, où leurs chants exaltent les courages et font frémir l'assemblée bruyante des hauts barons.

§ II

Une séance de récitation épique au moyen âge.

C'est aux jours de grande fête, à Noël, à Pâques, à la Pentecôte, ou bien lorsqu'une occasion solennelle a mis en joie et en rumeur un château, une abbaye, une ville, que le jongleur se présente, seul avec son valet ou réuni à d'autres jongleurs, et demande à être entendu. Son répertoire est varié, il l'annonce et le vante en préludant, puis choisit les morceaux que le goût de l'assemblée lui désigne. Après le repas, quand on a enlevé les tables [1], et que l'hypocras ou l'hydromel a circulé dans la salle, on l'introduit : habillé de couleurs voyantes [2], il appuie contre sa poitrine son instrument, la *cymphonie* ou la *vièle* [3], et réclame le silence.

habent instrumenta musica ad delectandum homines. Sed talium duo sunt genera : quidam enim frequentant potaciones publicas et lascivas congregationes ut cantent ibi lascivas cantilenas, et tales sunt damnabiles sicut alii qui movent homines ad lasciviam. Sunt autem alii qui dicuntur *joculatores,* qui cantant gesta principum et vitas sanctorum et faciunt solacia hominibus in ægritudinibus suis... bene possunt sustineri tales, ut ait Alexander Papa. » (Manuscrit de la Biblioth. Nationale, nº 1552. — cité par M. L. Gautier, t. I. 352.)

1. Quant on ot fait la table et lever et sacier,
Ai-je pris ma viele por faire mon mestier.

2. « Alii, quod proprie jocularium est, ab utroque latere divisis, item mixtis coloribus vestimenta variabant. » (*Vita sancti Beraldi.*)

3. La *cymphonie* a précédé l'usage de la *vièle.* Elle est ainsi définie dans le traité *de Proprietatibus* traduit par Corbechon : « un instrument dont les aveugles jouent en chantant les chansons de gestes, et a cet instrument beau et doux son et bien plaisant à oïr. » — La *vièle* était une sorte de violon avec archet.

Le jongleur ne lit pas, il chante de mémoire [1], en s'accompagnant de son instrument; souvent il a derrière lui, pour le soutenir ou lui ménager des repos, tout un orchestre. Le difficile est de calmer une assemblée nombreuse, peu faite au silence et qui a largement bu. Le jongleur s'épuise en prières et en promesses; tour à tour il invoque les puissances de l'enfer et celles du paradis [2]; de guerre lasse, il débute dans le bruit et le couvre de sa voix sonore. Le récitatif épique est sur un mode élevé et simple, comme il convient à une poésie militaire [3]. Nos rapsodes du moyen âge ne débitent pas des poëmes entiers, mais des épisodes; la durée moyenne d'une séance était, croit-on, d'à peu près 2,000 vers. Cette poésie, chantée et accompagnée, produisait un très-grand effet. « J'ai lu en un vieil auteur, dit Noël du Faïl dans sa *XVIe Soirée*, qu'un vielleur à Montpellier, chantant la vie du preux chevalier Ogier le Danois, menoit et ramenoit les pensées du peuple qui l'escoutoit en telle fureur et amitié, qu'il forçoit les cœurs des jeunes hommes, renflammoit celui des vieux à courageusement entreprendre telles erreurs et voyages que le bon Ogier avoit faits. » Quand le jongleur voyait les transports éclater et les assistants, surexcités par l'image enflammée des batailles, bondir sur leurs siéges, c'est alors qu'il lançait habilement ses appels à la générosité publique. Les dons pleuvaient sur lui : l'un détachait ses fourrures, un autre son manteau ou son *chapel*, et les jetait au jongleur; le maître de la maison le payait en argent, et parfois lui fai-

1. Je sais bien, par sens et mémoire,
De Charlemaigne et de Rolant.

2. Seignour, oès, qui chançon demandez,
Soyez en paix, et si m'oez canter...
Seignour, soyez en paix, laissés la noise ester (stare),
Si vos volez chançon gloriose escouter...
Et cil qui volontiers en entendra le son,
Diex li octroit qu'il ait de s'âme garison,
Que jà ne voie enfer cette male maison.

3. Trait sa viele, durement s'esjoï,
Si haut canta que trestous l'ont oï......
On viele haut et clair et séri.

sait cadeau d'un cheval[1]. Colin Muset, jongleur du XIIIe siècle, nous dit en jolis vers, que s'il revenait de ses tournées poétiques avec une malle peu garnie, sa femme, en le voyant, faisait froide mine ; la recette était-elle bonne et le butin copieux, elle lui sautait au cou et le régalait d'un chapon[2]. Aujourd'hui encore, dans le midi de la France, on voit des improvisateurs en patois languedocien qui ressemblent à nos anciens jongleurs. A Naples, sur la place du Môle, on peut entendre, vers la fin du jour, des rapsodes qui débitent des tirades du Tasse et d'Arioste ou des fragments d'anciens poëmes de chevalerie : ce sont les derniers survivants de nos poëtes nomades, chanteurs et musiciens du moyen âge[3].

Parmi les 80 Chansons de Gestes que nous possédons, combien en est-il dont les auteurs soient connus ? Une douzaine environ. Richard le Pèlerin a fait la *Chanson d'An-*

1.
Au matin quand il fut grand jor,
Furent payé li jongléor ;
Li un orent un biax palefroi,
Bele robe et biax agrois,
Li autres selon qu'ils étoient,
Tuit robes et deniers avoient,
Tuit furent payé à leur gré
Li plus povre eurent à plenté.
(*Berte aux grands piés.*)

— « En ce jour le comte de Foix donna tant aux ménétriers comme aux héraults la somme de 500 francs et revêtit les ménétriers du duc de Touraine, qui là étaient, de drap d'or et fourré de fin menu vair ; lesquels draps furent prisiés à 200 francs, et dura le dîner jusqu'à quatre heures après nonnes. » (Froissard, L. I. 529.)

2. *Chants nationaux,* recueillis par Leroux de Lincy, t. I. 79.

3. *Hist. littér.* t. XXII. 92-96. — Léon Gautier, t. I. 344-450. — Nous extrayons quelques lignes de ce portrait du jongleur tracé par M. Gautier : « Le jongleur est essentiellement nomade ; il est toujours sur le chemin, il habite les hôtelleries. Tous les matins il en sort... il a la cotte, le surcot et les chausses, avec le capuchon tombant sur les épaules ; c'est ainsi qu'il est représenté dans un grand nombre de manuscrits latins et français. Les jongleresses portent le même costume, avec le bourrelet sur la tête et les cheveux flottants... Supposons-le maintenant sur la porte de son alberge, prêt à partir pour les occupations de la journée. Les jongleurs des Gestes sont d'assez grands personnages, et presque toujours à cheval. Souvent néanmoins ils doivent se contenter d'une mule, monture plus humble et plus pacifique. Quant aux jongleurs de deuxième classe, ils vont à pied, *musa pedestris...* »

tioche; Graindor de Douai, *les Chétifs;* Raimbert de Paris, *Ogier le Danois;* Jean de Flagy, *Garin le Loherain;* ce sont des trouvères du XIIe siècle. Adenès le Roi, dans le siècle suivant, est l'auteur de *Berte aux grands piés,* de *Beuve de Comachis,* des *Enfances Ogier;* Nicolas de Padoue a composé *l'Entrée en Espagne;* Bodet, la *Chanson des Saxons*, et Herbert le Duc, *Foulques de Candie*. Le nom de Bertolais est attaché à la chanson de *Raoul de Cambrai*, celui de Girard d'Amiens à une vaste composition cyclique sur Charlemagne, qui date du XIVe siècle. Voilà les seuls trouvères épiques de la geste carlovingienne et féodale dont les noms nous aient été transmis avec quelque certitude. Les autres, comme tant de poëtes ou d'artistes contemporains, sont restés dans l'oubli qu'ils ne cherchaient guère à éviter. Le moyen âge est, par excellence, l'époque des gloires collectives, des œuvres impersonnelles et anonymes.

———

CHAPITRE III

LE MÉRITE LITTÉRAIRE DES CHANSONS DE GESTES.

Qualités et défauts de l'épopée française du moyen âge. Ce qui lui a manqué pour être une épopée véritable. — Malgré ses mâles beautés, l'intérêt historique, la vivante peinture des mœurs contemporaines y prime et domine le mérite littéraire. — Exemples à l'appui de cette opinion : la *Chanson de Roland* (cycle carlovingien), et *Raoul de Cambrai* (cycle féodal). — Le sujet du *Roland*, traditions primitives, chronique de Turpin. — Editions et manuscrits. — Analyse du poëme : les faits, les descriptions, les caractères, le style. — Analyse de *Raoul de Cambrai*. Fond historique du poëme ; les remaniements et les disparates. — Vigoureuses peintures du champ de bataille. — Composition défectueuse ; œuvre de plusieurs mains. — Conclusion : les Chansons de Gestes sont surtout des chroniques épiques.

Il reste à toucher un point important et délicat : quelle estime faut-il faire de ces poëmes longtemps oubliés et dédaignés, remis en lumière avec une patience et une science dignes des plus grands éloges? Le XVIIe et le XVIIIe siècles avaient-ils absolument tort de les méconnaître? ne péchons-nous pas, au contraire, par excès d'indulgence, et ceux qui les ont laborieusement exhumés n'ont-ils pas, pour ces œuvres qui leur doivent tant, ce faible que ressent tout inventeur pour sa découverte? Il n'en saurait être autrement; de si vastes travaux philologiques seraient impossibles s'ils n'étaient soutenus par une admiration sans scepticisme, par cette légère ivresse qui se mêle aux passions fortes et sincères. Chez les savants aussi, comme dit La Rochefoucauld, l'esprit est parfois la dupe du cœur.

Nos Chansons de Gestes ne sont pas de véritables poëmes épiques, dans la juste acception du mot, et l'on doit se garder surtout de les comparer littérairement à l'épopée d'Homère. Trop de choses leur manquent pour qu'un parallèle si imprévu soit supportable. On y trouve, il est vrai, d'heureux instincts poétiques, des élans hardis, l'ébauche de qualités naïves et fortes, des commencements pleins de grandeur : mais tout cela est inachevé, défectueux, et doit s'acheter, d'ailleurs, même dans les meilleurs poëmes, au prix de trivialités rebutantes et de longueurs ennuyeuses. L'art est absent, la composition presque nulle ; il y a, çà et là, des vivacités et des bonheurs d'expression, mais point de style ; cette délicatesse savante des esprits cultivés, le goût, fait absolument défaut. Ce qui plaît dans ces vieux poëmes, voisins du siècle de fer, c'est l'énergie sauvage qui en est l'âme et l'inspiration, c'est l'annonce de quelque chose de jeune et de franc, tout l'opposé de la littérature vieillie et raffinée des époques alexandrines : on assiste à un reverdissement de la faculté poétique, et l'on sent couler la séve sous l'enveloppe rugueuse d'une langue informe. « Tout y est plein, nerveux, serré, — du moins aux bons endroits et dans les vers les mieux frappés,—le métal est de solide aloi. Ce n'est ni riche ni gracieux ; c'est fort comme un bon haubert et pénétrant comme un fer d'épée. Les vers, dont l'allure est tout d'une pièce, se suivent et retentissent pareillement l'un après l'autre comme des barons pesamment armés. On saisit dans une intuition vraiment poétique tout un état moral bien éloigné du nôtre, une humanité moins cultivée, moins complexe, mais jeune et pleine de vie ; on subit avec joie son influence fortifiante [1]. » Voilà le vrai mérite des Chansons de Gestes. Si l'intérêt littéraire languit souvent, si la poésie tombe au-dessous du médiocre, il reste l'intérêt historique, c'est-à-dire la peinture sincère des mœurs féodales saisie dans leur vivante originalité : c'est là qu'il faut aller chercher l'image

1. G. Pâris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 25.

et le reflet d'un temps que les chroniques françaises, nées plus tard, n'ont point décrit, que Joinville, Froissart et Villehardouin lui-même n'ont pas connu dans sa primitive rudesse. Les Chansons de Gestes sont l'histoire poétique de la féodalité.

Les limites de cet ouvrage ne nous permettent pas d'entreprendre l'étude entière des cycles français, ni de rivaliser avec les travaux considérables consacrés à cet unique objet. On nous dispensera de recommencer, après M. Paulin Pâris, des analyses dont on surpassera difficilement l'attrait[1], et nous entrerons encore moins dans les développements où se complaît M. Léon Gautier[2]. Pour justifier et préciser notre opinion, nous choisirons deux chansons de Gestes : le chef-d'œuvre du cycle carlovingien, *la Chanson de Roland,* et l'une des plus curieuses légendes du cycle féodal, *la Chanson de Raoul de Cambrai.* L'examen approfondi que nous ferons de ces deux poëmes sera l'occasion de remarques, à la fois particulières et générales, que le lecteur pourra sans crainte appliquer à l'ensemble de l'épopée française.

§ I

La Chanson de Roland.

Ce poëme, comme beaucoup de chansons de Gestes, repose sur une base historique. Les trouvères aimaient les sujets qui avaient un fond réel ; ils ne se piquent jamais d'inventer, mais d'être narrateurs sincères : leurs prologues nous promettent l'exacte vérité et non les merveilles de la fiction. Lors même qu'ils inventent, ils le nient et colorent d'un faux air d'histoire leurs inventions, en alléguant l'autorité de prétendues chroniques. Voilà un premier trait bien français et qui indique chez les poëtes comme chez leurs auditeurs

1. *Hist. littér. de la France,* du t. XV au t. XXIV ; voir notamment le t. XXII.
2. *Les Epopées françaises.* 3 vol. (1865-1868).

plus de bon sens et de justesse d'esprit que de génie poétique. — Il s'agit ici de l'expédition de l'empereur en Espagne, qui finit par le désastre de Roncevaux, en 778. Eginhard, dans sa *Vie de Charlemagne* et dans ses *Annales*, l'Astronome limousin, dans la *Vie de Louis le Débonnaire*, mentionnent le fait avec ses principales circonstances, l'attaque imprévue des Gascons unis aux Sarrasins, et la mort de Roland, « préfet des marches de Bretagne[1]. » Du IXe au XIe siècle, la légende s'est grossie, et nous savons déjà que les cantilènes populaires sur cet événement ont commencé du vivant de l'empereur ; nous avons vu Taillefert, à Hastings, chanter une Chanson de Roland qui a dû précéder celle-ci[2].

Le texte que nous avons paraît être de la fin du XIe siècle[3].

1. Eginhard, *Vie de Charlemagne*, chap. IX. — *Annales*, année 778 : « Hruodlandus, britannici limitis præfectus interficitur. » — Astron. Limousin, *Vie de Louis le Débonnaire.* (V. L. Gautier. t. II, 388-390.) L'Astronome limousin, biographe anonyme de Louis le Débonnaire, est ainsi appelé à cause de ses connaissances en astronomie et parce qu'on pense qu'il était de Limoges.

2. La chronique du faux Turpin ne doit pas être considérée comme une des sources de notre poëme. Elle est postérieure à la chanson de Roland et doit se placer entre 1060 et 1160. C'est un travail de plusieurs mains et de plusieurs époques : les cinq premiers chapitres sont l'œuvre d'un moine de saint Jacques de Compostelle jaloux de rehausser la gloire du patron de son église. Dans la 2e partie on reconnaît la main d'un moine de Saint-Denis. En 1180, Geoffroy prieur du Vigeois envoyait ladite chronique aux religieux de saint Martial de Limoges, avec cette lettre : « On nous a tout récemment apporté de l'Hespérie un livre où sont racontées les illustres victoires de l'invincible Charles et les combats du grand comte Roland en Espagne. J'ai fait transcrire cette œuvre avec le plus grand soin, d'autant plus que tous ces faits ont été jusqu'ici inconnus parmi nous et que nous ne les connaissions que par les cantilènes des jongleurs. » L'auteur de la chronique s'est, en effet, servi des Chansons de gestes ; il a voulu donner une couleur historique à la légende et plaire au public savant. — Le vrai Turpin dont le nom est pris par le faussaire, avait été archevêque de Reims, de 753 à 794. (V. Flodoard, historien de l'Eglise de Reims, l. II, ch. 17. — Flodoard, mort en 966 ne dit rien de la chronique.) — P. Meyer, Biblioth. de l'Ecole des Chartes, t. XXVIII. 36. — G. Pâris, *Hist. poét. de Charlemagne*, p. 345.

3. Les raisons sur lesquelles on se fonde pour établir cette date sont les suivantes : 1° On ne trouve pas d'allusion à la 1re croisade dans le poëme ; 2° les armes et les costumes sont semblables à ceux de la tapisserie de Bayeux qui est de la fin du XIe siècle ; 3° la versification est rude et assonancée. La langue paraît postérieure à celle *de saint Alexis*, et antérieure à celle du *livre des Rois* qui est de la première moitié du XIIe siècle.

Découvert à Oxford, en 1836, par M. Francisque Michel, dans un manuscrit du XIIe siècle, il a été successivement publié et constitué par M. Michel, lui-même, par Génin, en 1850, par Théodore Müller, en 1863, par M. L. Gautier et M. Bœhmer, en 1872. Il est arrivé à peu près maintenant au plus haut degré d'exactitude et de correction où la critique moderne puisse atteindre [1]. Autour de la *Chanson de Roland*, centre de la *Geste du Roi*, se groupaient d'autres poëmes sur le même personnage, poëmes disparus, dont quelques fragments subsistent, les *Enfances Roland*, par exemple, où l'on voyait figurer la mère du héros, Berthe, sœur de l'empereur, et son père, le duc Milon d'Angers [2]. Il y a un poëme de *Roncevaux*, composé au XIIIe siècle; c'est un remaniement du texte primitif.

La *Chanson de Roland* compte 4,002 vers, et comprend cinq parties qui s'enchaînent et se succèdent avec la simplicité régulière d'une chronique. Nous ne trouvons point ici l'habile disposition, l'abondance variée, l'intérêt dramatique qui caractérisent l'épopée grecque : le génie du trouvère est comme la langue qu'il manie, sobre, énergique et raide. Voici les principaux événements dont le récit forme le poëme : 1° l'Ambassade du roi sarrasin Marsilie à Charlemagne et la Trahison du comte Ganelon; 2° le Départ de Charlemagne et le choix qu'il fait de Roland pour commander l'arrière-garde; 3° le Combat de Roland contre les Sarrasins, la défaite de Roncevaux; 4° le Retour de l'Empereur,

1. Editions et manuscrits de la chanson de Roland : 1° manuscrit d'Oxford (2e tiers du XIIe siècle, 3994 vers), 2° manuscrit italianisé de Venise (6000 vers, XIVe siècle), 3° manuscrit de Paris, (XIIIe siècle, remaniement), 4° manuscrit de Versailles (8330 vers), manuscrit de Venise (même texte), manuscrit de Lyon (XIVe siècle), manuscrit de Cambridge (XVIe siècle), fragments d'un manuscrit lorrain (XIIIe siècle). Tous ces derniers manuscrits ne donnent que le texte du remaniement opéré au XIIIe siècle. — En 1832 une thèse de M. Monin établissait que le manuscrit de Paris n'était pas authentique; en 1836 parut le texte d'Oxford dont les éditions se sont succédé jusqu'aujourd'hui. (Léon Gautier, édition de 1872.) — La langue appartient au dialecte Normand.

2. L. Gautier, *Epopées françaises*, t. II, p. 57, 60, 362, 388.

l'arrivée d'une nouvelle armée ennemie, et la bataille où les Sarrasins sont vaincus; 5° le Supplice de Ganelon. — Ni complication ni digression; c'est la suite naturelle des faits. Le poëte, sans s'écarter ni se presser, marche à son but d'un pas ferme et sûr par la ligne droite. Où donc est l'invention? Elle est dans les détails qui sont décrits avec un sentiment vif, avec une concision colorée, avec ce bégaiement énergique et pittoresque de l'homme de guerre, dont l'imagination étincelante de souvenirs se débat contre la pauvreté de la langue. La première partie, toute en descriptions et en discours, nous présente un tableau naïf et saisissant des mœurs guerrières du XI[e] siècle. Charlemagne a conquis l'Espagne entière, excepté Saragosse, que Marsilie occupe avec 20,000 hommes. Le roi sarrasin tient conseil « dans un verger, sur un perron de marbre bleu ; » Blancandrin émet l'avis d'envoyer une ambassade au roi Franc : on lui promettra, « ours, lions et chiens, 700 chameaux, 1,000 vautours mués, 400 mulets chargés d'or et d'argent, 50 charriots pleins de butin: Marsilie jurera d'aller voir Charles à Aix, pour l'époque de la Saint-Michel, et de se faire baptiser. En foi de quoi il donnera des otages; Charles partira, Marsilie faussera son serment, les otages seront tués et l'Espagne délivrée des Francs. » Cet avis a prévalu. Des ambassadeurs partent, « montés sur des mules blanches, aux freins d'or et aux selles d'argent; ils tiennent en main des branches d'olivier. » Charles est joyeux et fier ; il vient de prendre Cordoue, et se repose au milieu de ses guerriers. Ceux-ci, après la messe, jouent aux échecs dans un verger. A l'arrivée du message, Charles assemble son conseil sous un pin. On échange des discours, les avis se croisent, les têtes se montent et des paroles violentes éclatent, comme dans Homère, ou comme aux assemblées des barons féodaux.

Rendons ici justice au vieux poëte. Il s'élève d'instinct à ce qui est la perfection même du style descriptif. Avec peu de mots il fait un tableau ou un portrait ; nul remplissage ; dans la réalité qu'il décrit, il va droit au détail caractéristique, et

trouve pour le peindre l'expression qui fait image. Quelques vers lui suffisent pour placer sous nos regards la majestueuse vieillesse de l'Empereur « à la barbe florie, » sa figure douce et méditative, son autorité paternelle et respectée : l'impétueux Roland se dresse en pied comme un Achille, et son ardent courage contraste avec la sagesse du bon duc Naîmes de Bavière, ce Nestor du cycle carlovingien[1]. La nature extérieure, qui donne tant de charme et de vérité aux drames de la vie humaine, encadre et rehausse de ses beautés souveraines les scènes variées où les caractères se dessinent, où

1. Li empereres est en un grant verger,
Ensembl' od lui Rollant et Oliver,
Sansun li dux e Anséis li fiers,
Gefreid d'Anjou le rei gunfanner,...
De dulce France i ad quinze milliers.
Sur palies blancs siedent cil cevalers,
As tables juent pur els esbaneier...
Desuz un pin, delez un eglenter,
Un faldestoed i ont fait tut d'ormer,
Là siet li reis qui dulce France tient.
Blanche ad la barbe e tut flurit le chef,
Gent ad le cors e le contenant fier.
S'est ki l'demundet, ne l'estoed enseigner...
— Li quens Rollant, ki ne l'otriet mie,
En piez se drecet, si li vint cuntredire... (v. 103-120-193.)

— Voici un portrait de Charlemagne tracé par l'auteur de la chronique de Turpin (chapitre xx). Nous le reproduisons parce qu'il a été imité dans un grand nombre de chansons de gestes : « Le roi Charles était brun de cheveux, rouge de face, de corps beau et gracieux, mais fier d'aspect. Sa stature était en hauteur de huit de ses pieds qui étaient fort longs ; il avait les reins très-larges, le ventre bien proportionné, les bras et les jambes massifs ; il était fort de tous ses membres, très-savant au combat et très-vaillant chevalier. Sa face avait en longueur une palme et demie, sa barbe une, et son nez environ une demie ; son front avait un pied ; ses yeux léonins étincelaient comme des charbons ; ses sourcils mesuraient une demi-palme ; celui qu'il regardait ému de colère, les yeux grands ouverts, était aussitôt épouvanté. La ceinture dont il se ceignait avait huit palmes de long, sans compter ce qui dépassait la boucle. Il mangeait peu de pain, mais le quart d'un mouton, ou deux poules, ou une oie, une épaule de porc, un paon, une grue, ou un lièvre entier ; il buvait peu de vin et mêlé avec de l'eau. Il était si fort que d'un seul coup, avec son épée, il fendait un chevalier armé de pied en cap, avec son cheval ; il étendait sans effort quatre fers à cheval réunis ; il élevait rapidement dans sa main, de la terre jusqu'à sa tête, un chevalier debout, tout armé. Il était très-large en dons, très-droit dans ses jugements, éloquent dans ses discours. » (*traduction* de M. G. Pâris.)

les passions s'agitent : elle est partout le fond du tableau ; le poëme se développe en plein air, dans les champs et « les vergers, » et cette présence assidue de la nature est marquée, comme tout le reste, d'un trait simple et fort. Voici encore une preuve du sens supérieur qui, sous une forme naïve, est le génie du vieux trouvère. L'événement capital, la trahison de Ganelon, ce grand ressort du poëme, n'est pas un effet sans cause, un incident fortuit, non justifié : sa raison d'être, sa légitime explication nous est fournie par la logique des passions humaines. Comme chez les classiques la cause intime des actions de l'homme est dans son propre cœur ; ce sont les caractères qui font les destinées. L'impétueux Roland, en plein conseil, a offensé Ganelon; celui-ci jure de se venger. Chargé malgré lui, sur l'avis de Roland, d'un message périlleux auprès du roi Marsilie, il ceint son épée Murgléis, ses éperons d'or et monte sur son coursier Tachebrun au milieu de ses chevaliers en pleurs : il leur recommande sa femme et son fils, et part le cœur plein d'amertume. Pour perdre son ennemi, il ne reculera pas devant un crime : la colère fera de lui un traître.

Ganelon rejoint les envoyés sarrasins qui se reposent du chaud du jour à l'ombre d'un haut olivier. Une conversation s'engage sur la longueur de cette guerre, si rude aux deux partis; Ganelon, tout entier à sa haine, accuse Roland des maux que souffrent les deux peuples, et propose aux Sarrasins de tramer en commun la perte de cet homme fatal. Le pacte de la vengeance est conclu. On arrive à Saragosse où le roi Marsilie, « entouré de vingt mille hommes, est assis au pied d'un if sur un fauteuil couvert de soie d'Alexandrie. » Ganelon fait son message. Suivant les mœurs du temps, Marsilie s'emporte contre les exigences de l'ennemi : c'était le bon ton, aux siècles féodaux, cela relevait le chef auprès de ses vassaux. Furieux du message, il veut tuer le messager, ce qui était encore selon les règles et parfaitement conforme au droit des gens. Ganelon, adossé contre un arbre, se redresse fièrement, et tirant à demi son épée tient l'en-

nemi en respect par sa mâle contenance : scène admirable, d'une vigueur expressive et d'un relief qui, sauf l'imperfection de la langue, égalent les descriptions les plus vantées de l'art grec[1]. Informé à temps des secrètes dispositions de Ganelon, le Sarrasin se ravise, lui propose de trahir l'empereur, et pour le décider lui donne les fourrures de martre dont son manteau royal est orné. On débat les conditions et le plan du crime : Marsilie enverra de nouveaux présents et vingt otages à l'empereur; celui-ci partira en laissant Roland à l'arrière garde. On écrasera Roland avec cent mille hommes, et « Charles aura perdu le bras droit de son corps. » L'avis de Ganelon est goûté; le roi et ses officiers l'embrassent tour à tour : l'un lui donne une épée, l'autre un heaume; la reine lui apporte de riches bracelets pour sa femme, il les prend et les met « dans sa botte[2]; » à chaque présent qu'il reçoit il jure par Mahomet de trahir Charles et de perdre Roland. Sept cents chameaux chargés d'or sont dirigés sur le camp français; Ganelon les suit, pour consommer la trahison jurée.

Au soleil levant, il entre dans le camp. L'Empereur entend messe et matines, pendant que ses chevaliers assis sur l'herbe jouent aux échecs. Il y a ici des traits descriptifs renouvelés du début; les redites épiques ne choquaient personne dans un temps où l'usage était de chanter les poëmes par épisodes et par fragments. Ganelon promet la soumission des Sarrasins, engage l'empereur à retourner en France et lui conseille de placer Roland au poste du danger et de

1. Li reis Marsilies ad la culur muée,
De sun algeir ad la hanste crollée.
Quant le vit Guenes, mist la main a l'espée,
Cuntre douz deiz l'ad del furrer getée...
Dient païen : « noble baron ad ci »...
Marsilies fut esculuret de l'ire,
Frenit le scel, geted en ad la cire;..
Dist as barons : « Guenes ad dit folie ;
Livrez le mei, jo en ferai la justise. »
Quant l'oït Guenes, l'espée en ad branlie
Vait s'apuier suz le pin à la tige... (v. 440-500.)

2. Il les ad prises, en sa hoese les butet. (v. 641.)

l'honneur, à l'arrière-garde. L'intrépide Roland accepte avec transport et donne tête baissée dans le piége que lui tend son ennemi. Soutenu de ses fidèles compagnons d'armes qui se rangent sous sa bannière, il garnit de troupes les défilés. L'armée de l'empereur s'ébranle, au son des clairons et des trompettes pour retourner en France : de tristes pressentiments troublent la joie bruyante du départ. Pendant qu'elle traverse les vallées ténébreuses et les gorges effrayantes des montagnes, les Sarrasins cheminent à la dérobée et se glissent, dans un silence insidieux, par des sentiers couverts pour surprendre Roland. Ces mouvements opposés, très-bien saisis, inspirent au poëte quelques vers justes et rapides, d'un heureux effet[1]. Chaque *laisse* forme un sens, contient un développement, exprime une idée. Quand le tableau s'agrandit, quand la bataille approche, le ton s'élève, l'expression prend de la force et de la chaleur.

Olivier du haut d'un pin voit venir l'ennemi. Il presse Roland de sonner du cor pour avertir l'Empereur du danger. Trop confiant dans sa valeur, Roland refuse ; il se croirait déshonoré s'il avouait qu'il a besoin d'un autre bras que le sien. La joie de combattre et l'ivresse du courage lui monte à la tête ; la noble témérité d'un héroïsme fécond en prodiges égare sa raison : son âme est de celles qui s'emportent aux folies sublimes. Ici encore se montre l'action des causes morales sur le développement des faits : Roland se perd par magnanimité. Entre ce bouillant guerrier et le sage Olivier l'opposition est bien marquée ; ce sont deux types différents

1.
Halt sunt li pui, e li val tenebrus,
Les roches bises, les destreiz merveillus.
Le jur passèrent Franceis à grant dulur,
De XV liues en ot hom la rumur.
Puis que il venent à la Tere Majur,
Virent Gascuigne la terre lur seignur,
Dunc lur remembret des fius e des honurs
E des pulceles et des gentilz oixurs,
Cel n'en i ad ki de pitet ne plurt.
Sur tus les altres est Carles anguissus,
As porz d'Espaigne ad lesset sun nevold,
Pitet l'en prend, ne poet muer n'en plurt. (v. 814-825.)

de la valeur chevaleresque, comme dans Corneille, Polyeucte et Néarque représentent les deux faces de l'héroïsme chrétien[1]. Nos trouvères épiques, en général, ne possèdent qu'à un degré médiocre le talent de développer et de soutenir un caractère; leurs portraits ne sont guère que des esquisses grandioses : l'auteur de *Roland* fait exception à cette faiblesse. Ses principaux personnages, Charlemagne, Olivier, Roland, Turpin, Ganelon sont des créatures vivantes et complètes où l'on sent battre une âme vraiment humaine, et dont les mouvements se déploient, si ce n'est avec souplesse, du moins sans trop de raideur, et non sans variété. — Dès que l'ennemi est en présence, l'archevêque Turpin, monté sur un tertre, bénit les guerriers, les exhorte « à battre leurs coulpes, » et assimilant la mort des braves à celle des « saints martyrs » montre le Paradis ouvert pour recevoir les âmes de ceux qui succomberont[2]. Roland se retourne alors vers

1. Rollanz est proz, e Oliver est sage,
Ambedui unt merveillus vasselage ;
Puis que il sunt as chevals e as armes,
Ja pur murir n'eschiverunt bataille...
Quant Rollant veit que la bataille serat,
Plus se fait fiers que leon ne leupart ;
Franceis escrient, Oliver apelat :...
« Pur sun seignur deit hom suffrir granz mals,
E endurer e fort freiz e granz chalz,
Si'n deit hom perdre del sanc e de la char.
Fier de la lance, e jo de Durendal,
Ma bone espée que li reis me dunat.
Se jo i moere, dire poet ki l'avrat,
Que ele fut à nobile vassal. » (v. 1093-1124.)
— « De Durendal verrez l'acer sanglant (v. 1079.)
— « Car noz espées sunt bones e trenchant,
Nus les feruns vermeilles de chald sanc. (v. 949.)

— Voici encore quelques vers où se peint le caractère d'Olivier en contraste avec celui de Roland :

Kar vasselage par sens nen est folie ;
Mielz valt mesure que ne fait estultie. (v. 1724).

« La valeur sans prudence est folie; la mesure vaut mieux que la témérité. »

2. D'altre part est li arcevesques Turpin.
Sun cheval broche e munted un lariz ;

les barons français qui marchent au combat : son front est rayonnant; ses yeux si fiers quand ils regardent l'ennemi prennent une expression douce et modeste en s'abaissant sur ses compagnons d'armes[1]. Le discours qu'il leur tient résume les maximes de l'honneur féodal : l'âme du moyen âge chrétien et chevaleresque est toute entière dans le sermon de l'archevêque et dans la harangue du général[2]. Le héros s'avance en tête de l'armée, monté sur Veillantif, son bon cheval courant : il porte suspendue au flanc senestre le branc fourbi d'acier, l'invincible Durendal, et de son poing vigoureux il brandit sa lance au gonfanon blanc[3]. Cette description du héros sous les armes étincelle de beautés. Notre poésie du moyen âge n'atteindra jamais si haut. Après cet élan d'un

Franceis apelet, un sermun lur ad dit :
« Seignurs barons, Carles nus laissat ci,
Pur nostre rei devum nus ben murir ;
Chrestientet aider à sustenir !
Bataille avrez, vos en estes tut fiz,
Kar à voz oilz véez les Sarrazins.
Clamez vos culpes, si preiez Deu mercit !
Asoldrai vos pur voz anmes guarir :
Se vos murez, esterez seinz martirs.
Sieges avrez el greignor paréis. »
Franceis descendent, à tere se sunt mis,
E l'arcevesques de Deu les benéist,
Par penitence lur cumandet à ferir. (v. 1124-1139.)

1. As porz d'Espaigne en est passet Rollanz
Sur Veillantif sun bon cheval curant ;
Portet ses armes, mult li sunt avenanz,
E sun espiet vait li bers palmeiant,
Cuntre le ciel vait l'armure turnant,
Laciet en sum un gânfanum tut blanc ;
Cors ad mult gent, le vis cler e riant...
Vers Sarrasins reguardet fierement
E vers Franceis humele e dulcement ;
Si lur ad dit un mot curteisement :
« Seignurs barons, suef pas alez tenant !
Cist paien vont grant martirie querant ;
Encoi avrum un eschec bel e gent,
Nuls reis de France n'out unkes si vaillant. »
A cez paroles vunt les oz ajustant. (v. 1151-1168.)

2. « Or guart chascuns que grant colps i empleit ;
Que malvaise cançun de nus chantet ne seit,
Paien unt tort e chrestien unt dreit.
Malvaise essample n'en sera ja de mei. » (v. 1113-1117.)

3. Le trouvère, un peu plus loin à donné aux Français des gonfanons tricolores :

Unt gunfanuns blancs e vermeils e blois. (v. 1800.)

génie inconnu, soulevé par l'esprit héroïque de son temps, elle déclinera pour tomber dans les grâces mignardes de la chanson d'amour ou dans les trivialités piquantes du fabliau.

La bataille s'engage au cri de *Montjoie et Saint-Denis*. Comme sous les murs d'Ilion, c'est une série de défis, de menaces, d'injures, de bravades et de combats singuliers. Douze sarrasins choisis provoquent orgueilleusement les douze pairs[1]. Le premier coup est frappé par Roland; il tue son adversaire : *c'est le coup de Roland*. Le trouvère a un défaut dont aucun poëte épique n'est exempt : sa bataille est monotone et son récit plein de redites. Il essaie bien de varier les détails; il observe la gradation ordinaire des luttes féodales; on se bat d'abord à l'épieu, puis à l'épée : on peut même remarquer que la multitude des combats singuliers et des groupes séparés est dominée et comme enveloppée par des descriptions plus générales qui nous figurent le fond du tableau et les masses de la bataille. Mais toujours reviennent avec une désespérante uniformité les coups retentissants, les heaumes percés, les cuirasses faussées, les pieds et les poings coupés : rien n'est plus limité, plus stérile en incidents imprévus que les prouesses de la force physique. Heureusement que ce défaut, qui plaisait aux contemporains, s'efface et disparaît, même pour nous, dans la verve et l'entrain de la description. La chance, d'abord favorable aux Français va tourner, de sinistres présages l'annoncent : *ce sont présages pour la mort de Roland*. Une nouvelle armée sarrasine accourt, enveloppant la poignée de Français qui

1. Li XII per sunt remés en Espagne. (v. 826.)

Les douze pairs nous représentent l'institution germanique du compagnonnage mêlée à l'idée sacrée des douze apôtres. En Germanie, le chef de clan avait des pairs qui s'associaient avec lui, combattaient, mouraient, triomphaient et partageaient le butin avec lui. Nous trouvons cette conception des douze pairs dans *Roland*, dans *le Voyage* à *Jérusalem*, et dans *Renaud de Montauban*. Les noms varient suivant les poëmes. Voici leurs noms dans *Roland :* Roland, Olivier, Gérin, Gérer, Berenger, Otton, Samson, Engelier, Ivon, Ivoire, Anséis, Girard. (L. Gautier, t. II. — G. Pâris, *Hist. poétique de Charlemagne*, 418.)

combattent; Roland a compris la trahison, mais il ne perd point courage, et les barons autour de lui jurent de mourir l'épée à la main[1]. Alors on voit le contraire des précédentes descriptions : ce ne sont plus les Sarrasins, ce sont les Français qui tombent et couvrent de leurs corps le champ de bataille. Ils meurent bravement, résignés et fiers, les regards tournés vers le ciel, comme des martyrs. La beauté du poëme, sa supériorité est précisément dans cette alliance intime de l'esprit religieux et de la bravoure guerrière : les héros tiennent à la fois du Cid et de Polyeucte. Aucune création poëtique du moyen âge n'a cette pureté et cette noblesse. Dans les autres chansons de Gestes la valeur des barons est souvent brutale, forcenée et même impie : on dirait des payens; le vieux fond de barbarie germanique se trahit par des violences qui ne respectent ni Dieu ni les hommes; la crainte est le seul frein capable de les dompter. Ici, une influence meilleure tempère, élève et transfigure ces âmes viriles : le courage est une vertu, l'homme de guerre, un chevalier; sur le poëme tout entier brille un idéal d'honneur et de générosité. La perfection qui manque à la forme est dans la pensée et dans l'inspiration.

De la troupe de Roland il ne reste plus que soixante combattants. A cette vue, le sage Olivier s'emporte contre l'obstination et la folle bravoure de son ami qui ont causé le désastre. Entre eux s'engage une de ces querelles si fréquentes sur les champs de bataille épiques; Turpin intervient et les réconcilie. Roland se décide à sonner du cor; il sonne avec une force extraordinaire, le sang lui jaillit des tempes[2].

1. Franceis i unt ferut de coer e de vigur. (v. 1438.)

2. Rollanz ad mis l'olifan à sa buche,
Empenit le ben, par grant vertu le sunet.
Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge,
Grant xxx liewes l'oïrent il respundre...
Li quens Rollanz par peine et par ahans,
Par grant dulor, sunet sun olifan;
Parmi la buche en salt fors li cler sancs,
De sun cervel le temple en est rumpant.....
(v. 1753-1765.)

L'Empereur, à vingt lieues de là, l'entend et s'arrête inquiet: malgré les conseils de Ganelon il revient sur ses pas, et l'armée, musique en tête, fait volte face [1]. Pendant qu'il se hâte vers l'Espagne, Roland jette un regard désespéré sur les corps de ses compagnons qui jonchent le sol; son âme est navrée de douleur, et sa mâle tendresse éclate en regrets éloquents [2]. C'est en lisant de tels passages qu'on a le vif sentiment de l'effet produit par cette poésie sur les contemporains : elle allait droit à leurs cœurs, et les remuait en exaltant tout ensemble les instincts énergiques et les affections douces. Comme l'antique poésie grecque, elle pénétrait de son harmonie fortifiante, de son charme attendrissant, ces natures généreuses, mais à demi-grossières; elle y développait le meilleur de l'humanité.

Olivier est mort, Turpin a succombé. Roland reste seul et sonne une dernière fois du cor. A la faiblesse de l'écho, Charles comprend que son neveu expire. Trois cents Sarrasins fondent sur Roland et l'accablent de traits en se tenant à distance. Le guerrier tombe; avant de mourir, il veut briser

— Voir, dans les *poésies* d'Alfred de Vigny (p. 111), la pièce intitulée le *Cor*. Le poëte a voulu décrire le retentissement du cor de Roland et les derniers instants du héros. Cette pièce a été composée dix ans avant la découverte de la *Chanson de Geste*, et il peut être intéressant de comparer le talent du poëte moderne aux naïves inspirations du trouvère ancien. Ce qu'il y a de faux dans les vers d'Alfred de Vigny, qui, d'ailleurs ne sont pas sans mérite, ressort vivement par le contraste.

1. Halt sunt li pui e tenebrus e grant,
Li val parfunt e les ewes curant :
Sunent li graisle e derere e devant,
Et tous rachatent encuntre l'olifant.
Li empereres chevalchet iréement
Et li Franceis curius e dolent..... (v. 1830-1835.)

2. Rollanz reguardet ès munz e ès lariz,
De cels de France i veit tanz morz gesir,
E il les pluret cum chevaler gentil :
Seignors barons, de vos ait Deus mercit!
Tutes vos anmes otreit il paréis!
En seintes flurs il les facet gesir!
Meillors vassals de vos unkes ne vit
Si lungement toz tens m'avez servit.....
(v. 1850-1857.)

son épée contre la roche noire des montagnes, mais la roche se fend et ne peut entamer Durendal [1]. Roland est couché à terre, « pasmé », sanglant, l'œil éteint : les souvenirs du passé lui reviennent en foule, une vision de gloire traverse son esprit déjà gagné par les ténèbres de la mort : il songe à tous les grands coups qu'il a frappés en cent lieux pour le succès des desseins de l'Empereur [2]. Il meurt enfin, et l'ange Gabriel emporte son âme au paradis [3]. Nous avons résumé en quelques traits rapides une longue et touchante description. La mort de Roland étant le vrai sujet du poëme, le point culminant du récit, le trouvère y insiste avec une prédilection visible ; on dirait qu'il ne peut s'en détacher, ni en dire assez, ni se résoudre à quitter son héros. Contre son habitude, il est prolixe, et peut-être avons-nous ici quelques-unes de ces variantes que les rapsodes du moyen âge interpolaient, aux endroits célèbres, dans le texte primitif.

L'Empereur est arrivé ; les Sarrasins à son approche ont fui jusqu'à l'Ebre. La nuit descend sur le champ de bataille, imposant une trêve, et suspendant la vengeance. Exténuée de fatigue, l'armée dresse ses tentes « dans les prairies, sous un ciel clair, par une lune brillante ; les chevaux broutent

1. Cruist li acers, ne briset ne n'esgruinie. (v. 2314.)
« L'acier grince, sans se briser ni s'ébrécher. »

2. E ! Durendal, cum es e clere e blanche !
Cuntre soleill si luisez e reflambes !...
Jo l'en cunquis e Anjou e Bretaigne,
Si l'en cunquis e Poitou e le Maine,
Jo l'en cunquis Normandie la franche.....
(v. 2315-2320.)

3. Ço sent Rollanz que la mort le tresprent,
Devers la teste sur le quer li descent ;
Desuz un pin i est alet curant,
Sur l'erbe verte s'i est culchet adenz ;
Desuz lui met s'espée et l'olifant,
Turnat sa teste vers la païene gent...
Seint Gabriel de sa main il l'ad pris.
Desur sun braz teneit le chef enclin,
Juntes ses mains est alet à sa fin.
Deus li tramist sun angle cherubin...
L'anme del cunte portent en paréis.....
(v. 2355-2395.)

l'herbe, couchés sur le flanc. » Un songe traverse le sommeil agité de l'Empereur ; le deuil d'Olivier et de Roland pèse sur son âme. Dès le lendemain matin, il parcourt les vallées où gisent tant de guerriers tombés pour sa cause, et cherche le corps de Roland « parmi les fleurs qui sont vermeilles du sang de nos barons. » Il le trouve sous un monceau d'ennemis ; il s'arrête, fondant en larmes, et prononce l'oraison funèbre du héros [1]. Cependant les Sarrasins reçoivent du renfort ; une flotte paraît, conduite par l'émir Baligant et portant une armée : « d'innombrables fanaux resplendissent de nuit sur la mer. » La grande bataille se livre ; le poëte fait de part et d'autre le dénombrement des guerriers, à la façon d'Homère et de Virgile, et dans la langue militaire du moyen âge [2]. Au milieu de redites inévitables, parmi beaucoup de traits communs à toutes les descriptions de ce genre, nous trouvons ici un épisode nouveau qui distingue ce combat du précédent et qui en résume l'intérêt : c'est le combat singulier de Charlemagne et de Baligant. Un instant étourdi sous un coup terrible du cimeterre de l'émir qui lui enlève la peau du crâne, l'Empereur se raffermit à la vue d'un ange envoyé d'en haut et tue son adversaire [3]. La guerre est finie, la conquête de l'Espagne est achevée ; Charlemagne

1. « Amis Rollanz, de tei ait Deus mercit !
Unques nuls hom tel chevaler ne vit,
Por grant batailles juster e defenir.
La meie honor est turnée en déclin...
Amis Rollanz, prozdoem, juvente bele,
Cum jo serai a Eis en ma chapele,
Vendrunt li hume, demanderunt noveles,
Je 's lur dirai merveilluses e pesmes :
Morz est mis nies, ki tant me fist cunquere !
A grant dulur tendrai pui mun reialme,
Jamais n'ert jur que ne plur ne n'en pleigne... »
(v. 2886-2920.)

2. La disme eschele est des baruns de France,
Cent milie sunt de noz meillors cataignes ;
Cors unt gaillarz e fieres cuntenances,
Les chefs fluriz e les barbes unt blanches...
(v. 3084-3089.)

3. Carles cancelet, por poi qu'il n'est caüt,
Mais Deus ne volt qu'il seit mort ne vincut ;

retourne à Aix où la belle Aude, fiancée de Roland, vient lui demander vengeance, et meurt de douleur à ses pieds [1]. Ganelon enchaîné comme une bête fauve est jugé par ses pairs : ceux-ci ordonnent l'épreuve du champ clos. Son champion est vaincu, lui-même est écartelé, et le poëme se termine par une vision céleste qui recommande à Charlemagne d'aller secourir le roi Vivien assiégé par les Sarrasins. Voilà tout le merveilleux de cette primitive épopée.

Par sa haute antiquité, par l'esprit vraiment épique et héroïque qui l'anime, par cette force d'imagination qui triomphe des difficultés d'une langue rebelle, la *chanson de Roland* mérite d'être appelée notre Iliade : c'est une Iliade bien inférieure sans doute, pour mille raisons, au poëme d'Homère, et qui repousse, excepté peut-être sur quelques points, toute idée de parallèle ; mais en dépit de ce qui lui manque, il faut saluer cette œuvre comme un monument digne d'admiration et de respect. Elle ouvre la série de nos chefs-d'œuvre poétiques ; elle inaugure avec grandeur notre histoire littéraire : déjà l'on y voit empreint ce caractère de noblesse et d'élévation qui reluira dans les plus parfaites conceptions du génie français. Nous résumerons assez fidèlement notre pensée en disant que, par certains traits de simplicité sublime, la *Chanson de Roland* nous rappelle la poésie d'Homère, et par sa rudesse, la poésie d'Ennius. Les commencements laborieux de la langue française ressemblent à l'enfance difficile et pauvre de la muse latine.

L'auteur du *Roland*, quel qu'il soit, a-t-il connu les anciens? Nos auteurs épiques sont-ils soutenus par quelque réminiscence des grecs et des romains? Nous inclinons à le croire. Jamais, si ce n'est aux époques d'ignorance et de sté-

Seint Gabriel est repairet à lui,
Si li demandet : « Reis magnes, que fais-tu? »
(v. 3607.)

1. Alde la bele est à sa fin alée.
Quidet li reis qu'ele se seit pasmée,
Prent la as mains, si l'en ad relevée,
Sur les espalles ad la teste clinée... (v. 3723.)

rilité absolue, comme au VIIe et au VIIIe siècles, l'image plus ou moins affaiblie de l'antiquité n'a disparu de la pensée des modernes ; jamais ce modèle, plus ou moins défiguré, ne leur a fait complétement défaut. Le moyen âge vénérait Homère et l'admirait sur parole, sans connaître ses œuvres; mais il lisait l'Énéide et toute la poésie latine illuminée des reflets d'Homère [1]. On expliquait dans les classes un abrégé de l'Iliade en vers latins assez corrects dont l'auteur s'était caché sous le nom de *Pindare de Thèbes*. Selon nous, la plupart de nos trouvères, qui n'étaient pas des illettrés, connaissaient cette partie de la littérature savante de leur temps, et peut-être certaines habitudes de l'épopée antique, certaines expressions d'un tour homérique ont-elles passé de là dans nos chansons de Gestes. Mais, à coup sûr, ce n'est pas l'imitation des anciens qui leur a donné la verve descriptive, l'amour éloquent des batailles, l'enthousiasme pour les héros de la légende nationale; leur imagination a puisé la vie à des sources nouvelles : ce monde héroïque, cette éclatante réalité, ces mœurs naïves et fortes, tout ce spectacle original et puissant qui se développait sous leurs yeux, voilà ce qui les a inspirés; la poésie qui abondait autour d'eux rayonne, presque à leur insu, dans leurs vers.

Nous en verrons une seconde preuve en considérant sous un autre aspect ce tableau des mœurs féodales. Les personnages qui vont paraître sont bien au-dessous des guerriers que nous quittons. Un seul trait leur est commun avec eux : la force physique et le courage. Comme eux, ils sont prodigues de leur sang ; mais ils le versent pour une moins noble cause. Ces batailleurs obstinés n'ont d'autres sentiments au cœur qu'un orgueil farouche, un égoïsme cupide, une haine implacable contre leurs rivaux. L'idéal chevaleresque s'est éclipsé ; l'élévation morale, la pureté chrétienne, la délicatesse naissante de l'honneur, tout ce qui faisait la beauté,

1. Homère est cité dans la *Chanson de Roland* :

> Ço est l'amirail le viel d'antiquitet,
> Tut survesquit e Virgilie e Omer. (v. 2615.)

j'allais dire la distinction des personnages de la *Chanson de Roland* a disparu. Ceux-ci sont violents, grossiers, rusés, cruels, acharnés à leurs poursuites ambitieuses, dévorés du souci de leurs insatiables vengeances; nous entrons dans ce qu'on pourrait appeler le réalisme des temps féodaux.

§ II

Raoul de Cambrai[1].

L'analyse de ce poëme mettra en évidence trois ou quatre points principaux sur lesquels insisteront nos remarques : la *composition*, les *descriptions*, les *mœurs* et les *caractères*.

Pas plus que dans *Roland* nous ne trouvons là de composition proprement dite; cette chanson est la chronique d'une famille, ou tout au moins d'un groupe de personnages dont on épuise l'histoire : c'est la geste où l'on raconte les causes et les effets d'une querelle qui a détruit deux maisons rivales. La *Chanson de Roland* avait le mérite de l'unité et d'une expressive sobriété : l'ensemble ici est diffus, disparate; le travail de plusieurs mains s'y reconnaît sans peine. Les morceaux qui le composent, liés entre eux par des transitions grossières, ont été successivement ajoutés, remaniés, interpolés ; le style, la langue, la versification, l'esprit général, changent en passant de l'un à l'autre : il y a des parties rimées et d'autres en assonances[2]. Commencée sur le mode héroïque, la chanson tombe dans le romanesque et se termine par des inventions dignes d'un fabliau. C'est un exemple des transformations que subissaient les sujets fournis par la légende : lyriques

1. Chanson de Geste publiée en 1840 par Edward le Glay. — Techener. Certaines parties sont du XIIe siècle, et d'autres du siècle suivant. — Vers de dix syllabes ; les laisses de 15 vers environ ; les rimes masculines dominent.

2. Une preuve de ce changement dans l'*esprit* du poëme : au début, la royauté est honnie; plus loin elle est réhabilitée. (V. p. 319.)

d'abord, épiques et narratifs dans leur progrès régulier, ils deviennent ensuite fabuleux et plaisants. On voit poindre le genre héroï-comique dans certains épisodes de *Raoul de Cambrai*. Le fond du poëme est tiré de l'histoire : les chroniqueurs Albéric de Trois-Fontaines, Frodoart et d'autres parlent du combat de 943, où périt Raoul II, comte de Cambrai, neveu de Louis d'Outremer [1]. Son père, Raoul Ier, était le troisième fils de Baudouin-Bras-de-Fer, comte de Flandre; allié de Charles le Simple contre le duc de France Eudes, il épousa la sœur du roi Louis, Alaïs ou Adélaïde, et périt en 893 dans une bataille qu'il livra au comte de Vermandois Herbert. De part et d'autre, les enfants héritèrent de la querelle, comme on hérite d'un procès ruineux : ce poëme est sorti des événements qui en marquèrent la fin. Le comté de Cambrai était alors un simple bénéfice viager et révocable, une succession, par conséquent, toujours ouverte, une matière éternelle de rivalités et d'intrigues : il en est question dans le traité de partage conclu en 870 entre Charles le Chauve et Louis le Germanique. Le héros de ce poëme est cité plusieurs fois dans la littérature du moyen âge : la *Chanson des Albigeois*, au vers 510, la chronique rimée de Philippe Mouskés, au vers 75 du livre II, l'auteur d'*Auberis li Bourgoins*, et celui des *Loherains*, parlent de sa mort et vantent son courage. C'était la plus célèbre légende du cycle provincial intitulé *les pairs de Vermandois*.

Une exposition fort longue nous informe des événements passés qui ont créé la situation présente : c'est ce que la tragédie classique appellera les faits d'avant-scène. Tout le mal est venu de la félonie du roi qui a trompé et frustré son neveu. Dès le début se marque cette différence capitale qui distingue les poëmes féodaux de l'épopée carlovingienne : l'avilissement

1. In quo certamine, grandi tam peditum strage quam equitum gravi facta cæde nobilium, militiæ fulmen, hostium terror cecidit idem comes Radulfus, cum multo partis utriusque dolore, regis præcipue Ludovici, cujus nepos fuerat ex sorore. (Frodoart, anno 943. — Dom Bouquet, IX. 66.)

de la royauté [1]. Raoul a quinze ans, on l'adoube chevalier; il porte l'armure du Sarrasin que Roland occit sur les bords du Rhin : on ne saurait voir un plus beau guerrier et de plus fière contenance. Le poëte n'a garde d'oublier ce lieu commun descriptif; mais il a le mérite d'y insérer des réflexions morales et de peindre le caractère en même temps que l'armure; il nous avertit que ce terrible baron se perdra par l'excès même de sa vaillance. « La mesure, dit-il, a manqué à son courage [2]. » Ce trouvère a déjà quelque chose du bon sens de Comines, jugeant Charles le Téméraire. Quand Raoul est en état de courir le monde, son oncle paternel, Géri le Roux, ou le *Sor,* comte d'Arras, le conduit à Paris et le présente « au fort roy Loéys. » Celui-ci le nomme son sénéchal et le retient à la cour pendant plusieurs années. Raoul s'y oublie dans les amusements de ce temps-là; « il excelle aux tournois, à la *quintaine,* aux *échecs;* il est vu et regardé de maintes dames. » Un jour de Pâques, il tue, dans une joûte, les deux fils du comte de Douai, Ernaut, et se fait du père un implacable ennemi. C'est à la cour qu'il rencontre Bernier, fils bâtard du comte Ybers, « à la barbe florie, » châtelain de Ribemont, — Bernier, le second personnage du poëme : il l'arme chevalier et l'attache à sa personne. Cependant Géri le Roux est revenu d'Arras à Paris pour établir son neveu; il veut demander au roi pour Raoul II le fief de Cambrai, vacant depuis la mort de Raoul I[er]. Une querelle violente éclate entre l'oncle et le neveu; Géri reproche à Raoul son indolence, et celui-ci réplique avec la rudesse de ces mœurs semi-barbares [3]. Le roi, interpellé, refuse le fief

1. Rois Loeys fist le jor grant folaige
Que son neveu toli son éritaige...
Raoul ot droit, si cum je l'ai apris :
Le tort en ot li rois de St Denis.

2. Biax fu Raoul e gente de faiture;
S'en lui n'éust un poi de desmesure,
Mieudres vasals ne tint onques droiture.
Mais de ce fu molt pesans l'aventure;
Hom desréez à molt grant peine dure.

3. Raoul l'oï, de sor ses pieds sailli,
Si haut parole que li palais frémi.

qu'on lui demande : il l'a promis à Giboin le Manceau, qui l'a servi longtemps. Que diraient les barons, s'il violait sa promesse? Même au xe siècle, les rois craignaient l'opinion, — l'opinion féodale bien entendu[1]. Comme dédommagement, il garantit à Raoul l'investiture du premier fief qui sera vacant, et lui donne pour caution quarante otages. Un an après meurt Herbert, comte de Vermandois, seigneur de Péronne, Saint-Quentin, Clary et Origny. Raoul et le Sor Géri somment le roi de tenir sa parole : faux comme tous les princes faibles, Louis refuse et se dédit, craignant de s'aliéner les quatre fils du comte Herbert. Raoul, furieux, veut tuer les otages. Pour les sauver, le roi cède; il permet à Raoul d'enlever le fief à ses possesseurs, s'il le peut. Raoul et Géri courent à Cambrai de toute la vitesse de leurs chevaux, convoquent le ban et l'arrière-ban, et malgré les prières d'Aalis, que son fils rudoie avec colère[2], ils entrent en Vermandois et marchent vers Origny. L'exposition est finie, l'action commence.

C'est dans le morceau suivant que le poëte déploie toute sa vigueur. Nous touchons à l'endroit vraiment épique de cette chanson de Gestes. Sans doute les descriptions sont prolixes, surabondantes ; batailles et discours, tout est long : c'est l'épanchement des natures primitives, qui vont sans se gêner jusqu'au bout de leur pensée, et ne refusent aucun détail à leur curiosité. Le public ressemble au poëte, il est avide et sans goût ; il faut des aliments qui répondent aux exigences de ce robuste appétit. Mais une qualité domine ces défauts et les rachète ; un souffle puissant de fureur guerrière court à travers ces énormes amplifications, y fait circuler la vie, y soutient jusqu'au bout un âpre intérêt.

1. S'en parleront Allemanz et Tiois,
Et Borguignon, et Normant, et François.

2. « Dedens vos chambres vos alez aasier.
Bevez puison por vo pance encrassier,
Et si pensez de boivre et de mengier ;
Car d'autre chose ne devez mais plaidier. »
Oit le la dame, si prist à larmoier.

Montés sur des chevaux de prix, Raoul et le Sor Géri s'avancent en tête de leurs vassaux et posent leurs « grand'-gardes » sur la rivière qui entoure le moutier et le bourg d'Origny[1]. Bernier les suit, morne et dolent à la vue des maux qui fondent sur le pays de son père et de ses amis; mais il est l'écuyer de Raoul, son homme-lige, et dans l'esprit du temps, les droits du suzerain priment tout : le devoir féodal est plus fort que les liens de famille et les sentiments de la nature. Pour obéir à son seigneur, le vassal n'hésitera pas à combattre son père. Le caractère de Raoul, signalé déjà par des saillies de jeunesse, se montre ici dans toute la férocité de ses instincts. Raoul est un vrai baron du xe siècle, et n'a rien du chevalier; il ressemble au type primitif de l'Achille grec, ardent, emporté, impitoyable, bravant le ciel, foulant aux pieds les lois, ne connaissant que la force et son épée. *Jura negat sibi nata*. Grâce à la chanson primitive qui est parfois citée, le trouvère a fidèlement gardé la tradition des mœurs féodales[2]. Sourd aux conseils de ses vassaux, Raoul ordonne de saccager le moûtier, il injurie ceux qui n'osent pas profaner les corps saints : pour lui, aucun respect ne l'arrête ; « il fera percher ses éperviers sur les croix d'or, il se couchera dans un lit dressé près de l'autel, il s'accoudera sur le crucifix et livrera les nonnes à ses écuyers. » — En ce moment une procession sort du moutier : les nonnes, tenant en mains leur psautier, se dirigent vers le camp; elles sont conduites par la mère de Bernier, Marcent. Celle-ci prend Raoul par son haubert, essaie de le fléchir. Elle y réussit; Raoul promet une trêve, puis, délivré de ces obsessions, il donne le signal de l'assaut. Le bourg, entouré de palissades, est forcé; on met le feu aux maisons et au monastère; l'incendie dévore tout, église, couvent, maisons, habitants. Bernier aperçoit à travers les flammes sa mère à

1. Origny-sainte-Benoîte est situé entre Guise et Ribemont sur l'Oise. Il y avait là une abbaye célèbre de Bénédictins fondée au ixe siècle. Le siége dont il s'agit ici est historique.

2. Car puis l'occist, si com dit la chanson. (p. 321.)

demi consumée; « son psautier brûle sur sa poitrine[1]. » A ce spectacle, l'épée lui échappe des mains; trois fois il tombe « pasmé » sur le cou de son destrier. L'incendie d'Origny, l'un des épisodes saillants du poëme, un endroit à succès et à sensation, est décrit deux fois; la seconde description reprend les détails de la première et les développe : c'est un remaniement partiel et un exemple des nombreuses variantes que les jongleurs introduisaient dans le texte primitif.

Fier de cet exploit, Raoul rentre au camp, sous sa tente aux pavillons dorés, « où quatre cents hommes peuvent héberger. » Il demande « des paons rôtis, des cygnes empoivrés, de la venaison à plenté, » le régal des seigneurs féodaux : le sénéchal lui fait observer qu'on est au vendredi-saint : « Pourquoi me le dire? réplique Raoul; aussi bien j'avais oublié le carême. » Il fait venir alors des échecs et du vin. Quatorze damoiseaux « de grand prix, » vêtus de pelissons d'hermine, s'empressent de remplir un hanap d'or, et l'un d'eux le lui présente, un genou en terre : « il y en avait assez pour étancher la soif d'un roncin. » En buvant, Raoul s'emporte contre ses ennemis, jure par le vin clair qu'il boit, par son épée, couchée près de lui sur un tapis, qu'il les poursuivra jusque dans la mer. Bernier prend leur défense; il ne saurait oublier que le seigneur de Ribemont, son père, est menacé par Raoul aussi bien que les fils du comte Herbert de Vermandois. La querelle s'échauffe; les deux barons s'interpellent avec la verve des héros d'Homère. Raoul saisit un tronçon d'épieu laissé dans la plaine par des chasseurs, et l'assène avec tant de violence sur la tête de Bernier, qu'un flot de sang coule et rougit l'hermine du chevalier. On les sépare. Bernier prend ses armes, son cheval, sonne du cor, appelle

1.
Parmi ces huis vit la flame raier...
Là vit sa mère estendue couchier,
Sur sa poitrine vit ardoir son sautier...
Tel deul demeine, chiet li bran d'acier.
Trois fois se pasme sor le col d'el destrier.

à lui ses gens, quitte un suzerain si félon, et va droit au château de son père. Le vieil Ybers, « à la barbe meslée, » était assis aux fenêtres « de la salle pavée ; » il aperçoit son fils, descend sur le perron pour le recevoir. Après de longues explications et quelques jours de repos, ils s'arment avec tout leur monde, chevauchent pendant la nuit, arrivent au petit jour à Roie, dont le seigneur était Wédon, frère d'Ybers. Arrêtés devant le pont-levis « par la maistre gaite, » qui veillait dans sa guérite et qui leur jette une pierre, ils déclinent leurs noms et qualités. La « gaite » court à la chambre où dormait Wédon et « agite l'anel. » Wédon « saillit » du lit, revêt une hermine, un blanc haubert, le heaume à l'acier bruni, ceint « son branc esmolu, » monte sur son destrier, saisit son écu, sa lance et sort du donjon. Informé des événements, il convoque ses vassaux à vingt lieues à la ronde ; dix mille chevaliers se rassemblent sous les murs de Saint-Quentin. Tous ces bons combattants respirent la vengeance [1] et marchent contre l'armée de Raoul, campée près d'Origny.

L'armée de Raoul, composée des guerriers du Cambrésis et de l'Artois, égale en nombre la troupe ennemie. De part et d'autre on se défie, on échange des messages ; lorsqu'on a épuisé d'inutiles pourparlers, on se range en bataille. « Les barons chevauchent si serrés, que si l'on jetait sur les heaumes un gant, il ne tomberait pas à terre d'une grande lieue. » Beaucoup « de gentilshommes se confessent entre eux et communient avec trois brins d'herbe, en recommandant leur âme à Jésus-Christ. » Bernier maudit les lâches qui fuiront ; Bertolais dit qu'il en fera une chanson. Nous sommes arrivés à la grande bataille de 943, célèbre dans les chroniques ; c'est le point culminant du poëme, l'effort le plus vigoureux du talent descriptif de l'auteur. Nous rencontrons d'abord ces détails communs à tous les récits guerriers, ces interminables séries de duels à outrance, accompagnés de bravades

1. Nos li trairons le sanc parmi le lart.

insultantes, ces histoires particulières d'exploits individuels si peu variées dans leurs péripéties; l'adresse des combattants vise toujours au même but : trouver le défaut de l'adversaire, soit à la cotte de mailles en brisant l'écu, soit en fendant le heaume, ou en perçant le « nazel. » Ou bien encore on s'efforce de décoiffer le heaume, et de faire voler la tête avec le « branc émolu; » parfois le coup glisse, tranche un quartier de l'écu, un pan du haubert, et abat le poing ou le pied de l'ennemi. Mais il vient un moment où la mêlée épique, jusque là confuse, présente un spectacle émouvant et terrible : c'est lorsque le trouvère, interrompant toute autre description, raconte la mort de Raoul, et trace pour ainsi dire le champ-clos de la lutte suprême au milieu du carnage et des débris qui couvrent la plaine. Essayons de faire sentir par notre analyse la verve originale de cette vieille poésie[1].

Il avait plu; la terre était trempée d'eau et de sang; les plus ardents destriers, las et recrus, revenaient au pas en glissant sur le sol humide. Raoul rencontre Ernaut de Douai dont il avait jadis tué les deux fils : « Es-tu donc, lui crie Ernaut, ce Raoul de Cambrésis qui a occis mes enfants et mon neveu ? » — « Voire, dit Raoul, et je t'occirai toi-même si j'y trouve mon plaisir. » Ils fondent l'un sur l'autre, se renversent, et « ressaillent ensemble sur leurs étriers. » Raoul, d'un coup d'épée, tranche le poing gauche d'Ernaut et l'abat avec l'écu qu'il tenait[2]. Voyant son poing à terre « et le sang vermeil rougir le sol, » Ernaut se trouble et s'enfuit. Raoul, éperonnant son cheval, s'élance à la poursuite d'Ernaut. Celui-ci, en fuyant, crie merci à Raoul, implore tous ses amis, supplie Dieu et les saints, fait vœu de

1. M. Edward le Glay a traduit ce morceau dans une prose vive et colorée. (*Fragments des Epopées romanes*, 1841.)

2. Li cuens Raoul fu moult de grant vertu.
En sa main tint le bon branc esmolu,
Et fiert Ernaut parmi son elme agu...
D'el bras senéstre li a le poing tolu,
A tout l'escu l'a el champ abatu...

bâtir des moutiers ; rien ne ralentit l'impétueux Raoul. Voici que Rocoul de Soissons vient au secours d'Ernaut, et brandit sa lance en bois de pommier : Raoul lui fend le heaume, et ramenant l'épée à gauche[1], lui coupe le pied. « Ernaut est manchot, dit-il, et toi tu es boiteux ; l'un sera *gaite* et l'autre portier. » Ernaut éperdu fuit toujours, « brochant son cheval à esperon. » Un gros d'ennemis enveloppe Raoul et va le faire prisonnier, quand le Sor Géri accourt avec quatre cents chevaliers. Raoul se dégage[2], puis apercevant Ernaut qui fuit au fond d'une vallée, il court après lui en l'insultant et veut sa tête. Ernaut fuit plus vite que jamais, « regardant Raoul qu'il voit si tôt venir ; » il redouble ses prières et s'humilie : « Je suis jeune, dit-il, et ne veux encore mourir ; je serai moine et je servirai Dieu[3]. » L'implacable Raoul, ivre d'orgueil, blasphème Dieu et les saints. En l'entendant blasphémer, Ernaut reprend cœur et espère. Alors paraît Bernier, muni de toutes ses armes. Avant de croiser le fer, il essaie de calmer Raoul et lui offre de tout oublier. Celui-ci se dresse furieux sur ses étriers et fait ployer son cheval sous le poids[4]. « Bâtard, s'écrie-t-il, vous savez bien plaider ; mais vos tromperies ne vous réussiront pas ; vous ne partirez point sans que je vous aie tranché la tête. » Il assène à Bernier un coup terrible qui l'eût fendu de part en part si Dieu n'eût secouru le bon droit. Bernier, frappant à son tour, fend le heaume luisant, tranche la coiffe du haubert, « et dans la cervèle fait couler son épée[5]. » Raoul penche la tête, essaie de se redresser, et veut frapper encore ; mais son glaive retombe sans force dans le pré ; sa belle

1. Devers senestre coula li brans d'acier.

2. Fiert en la preisse où dure est la meslée.

3. Raoul esgarde qu'il voit si tôt venir...
Joenes hom suis, ne vuel encor mourir.
Moines serai, si volrai Dieu servir.

4. Si s'estendi que ploient li estrier ;
De soz lui fait le destrier archoier.

5. En la cervèle lui fait couler le branc...
De soz son elme qui luist et estencèle
Le branc li fait sentir en la cervèle.

bouche se rétrécit; ses yeux ardents se ternissent; il se sent mourir; il implore Dieu et la Vierge Marie. Bernier pleure sous son heaume et dit : « C'est toi qui l'as voulu. » Moins généreux, Ernaut venge sa blessure et sa honte en plongeant son épée dans la cervelle de l'ennemi vaincu, tandis que Bernier, se tournant vers les siens, pousse un cri de victoire : « *Saint-Quentin et Douai! mors est Raoul li sires de Cambrai.* » Les deux armées, réduites à quelques centaines d'hommes, regagnent leurs foyers, et pour le moment la guerre est finie.

Nous n'irons pas plus loin dans l'examen du poëme ; tout ce qui suit est inférieur, et n'ajouterait rien d'essentiel à nos premières impressions. On a pu remarquer que le trouvère a pris soin de préparer et de justifier le malheur de Raoul en insistant sur ses défauts, en le mettant dans son tort ; il a donné par là un caractère de moralité à l'événement. Cet art instinctif est une inspiration chrétienne. Raoul mort, Bernier passe au premier plan : contre lui s'arment les vengeurs du sire de Cambrai. L'histoire de cette vengeance, qui ne s'apaisera que dans le sang de Bernier, forme la seconde moitié du poëme. Il y a, en effet, deux parties bien distinctes dans cette chanson de Gestes, il y a deux personnages principaux : Raoul, absent de la seconde partie, la remplira encore de son souvenir et des haines onéreuses que sa mort lègue à sa famille. Le personnage de Bernier est noble et touchant. Il a le beau rôle et la faveur publique. Le trouvère lui a donné les qualités qui manquent à Raoul : la modération, la douceur, la crainte de Dieu, le respect du droit. C'est un type chevaleresque en regard d'un type féodal. Cette peinture, évidemment inspirée par celle de Roland et d'Olivier [1], a, malgré son mérite, quelque chose de terne et d'effacé ; on y sent l'imitation : Bernier n'est qu'un Roland de province. Quant aux autres personnages, c'est une foule où l'on remarque des noms et des armures, et

1. Mieudres ne fu Rolans ne Oliviers.

point de caractères; les plus apparents sont marqués d'un trait unique : le sor Géri est rusé, le roi Loéys est félon, quelques-uns sont dupes, tous sont violents et grossiers. Les mêmes qualificatifs généraux [1], prodigués au hasard, s'appliquent indifféremment à la mêlée bruyante des combattants : égaux devant le poëte, ils sont tous pour lui des barons, à peine des hommes.

Voici en peu de mots la fin du poëme.

Après la bataille de 943, il y a une interruption de plusieurs années, comme dans nos modernes romans. On a enterré Raoul en grande pompe à Cambrai, « au moustier Saint-Géri ; » sa mie Helvis, qui tient Abbeville, imitant la belle Aude, fiancée de Roland, est venue réciter sa *laisse* ou sa complainte et se « pasmer » sur le cercueil, en jurant de se faire nonne. Sept ans après, le neveu de Raoul, Gautelet, est armé chevalier. Conduit par le sor Géri, il entre avec ses vassaux en Vermandois et défie Bernier, sire de Ribemont. Une bataille indécise est suivie d'un combat singulier dont l'issue reste douteuse. Averti de cette querelle renaissante, le roi Loéys intervient. Il est joué et bafoué par les barons, qui se réconcilient pour s'unir contre lui. Nous laissons de côté les aventures où le prestige de la royauté s'avilit; le poëme, à partir de la seconde moitié, n'est plus qu'un roman souvent comique. Signalons seulement, comme un tableau de mœurs expressif et vivant dans sa crudité, la description des festins royaux, où les barons se battent à coups de couteau et se jettent à la tête des os de chevreuil ou des quartiers de mouton [2]. Ceux qui ont le goût réaliste en seront satisfaits. C'est encore un curieux passage que le récit des amours de Bernier avec la fille « au sor Géri; » on ne saurait imaginer de fiançailles plus simples, une galanterie moins alambi-

1. Exemples :

Bernier parole, qui a cueur de baron...
Geris parole o les floris grenons (moustaches)...
Li quens Ibers, à la barbe florie...

2. En sa main tint un grant coutel d'acier...
Tout le viaire li fist de sang raier...

quée. La jeune fille va s'offrir d'elle-même et vanter ses charmes à celui qui lui plaît pour mari [1].

Le poëme semble finir comme une comédie, par un mariage ; mais à ces fictions d'autres jongleurs ont ajouté et cousu de nouveaux épisodes écrits d'un style de plus en plus trivial et négligé. Deux ans se passent dans l'inaction : Bernier, tourmenté du remords d'avoir tué Raoul, son suzerain, part en pèlerinage à Saint-Gilles, sur la frontière des Sarrasins. On prévoit sans peine les incidents compliqués de cette excursion. Les exploits de Bernier contre les Infidèles, sa captivité, sa délivrance, l'enlèvement de sa femme, Béatrix, par Archambault, comte de Ponthieu, les ruses de Béatrix pour se défendre contre les tentatives du ravisseur, le retour de Bernier déguisé sous un froc, la vengeance qu'il tire d'Archambault, toutes ces inventions et d'autres semblables font penser aux tragi-comédies espagnoles. Le ton se relève un peu dans le récit de la mort de Bernier. Réconcilié avec le sor Géri, son beau-père, Bernier lui propose un pèlerinage à Saint-Jacques. Pour ces natures ennemies du repos, un pèlerinage avait l'attrait de l'aventure et le piquant de l'inconnu. C'était une expédition pieuse, une chevauchée pacifique. Ils partent huit jours après Pâques, malgré les craintes et les conseils de Béatrix. Le voyage s'accomplit sans événements notables. En revenant au pays, ils passent près de l'endroit où Raoul avait succombé : Géri frémit, Bernier soupire [2]. A deux pas de là, pendant qu'ils traversent un gué, Géri détache un étrier de la selle de son cheval, en frappe son compagnon et lui brise le crâne. Bernier meurt en se confessant et en pardonnant à son meurtrier [3].

Béatrix, de la fenêtre du château, regardait « le chemin ferré » et songeait à son mari absent. Elle voit venir deux

1. En nom Dieu, sire, ainz estes mes amis.
Pren moi à feme, frans chevalier eslis,
Si demorra notre guerre à toz dis.....

2. A bien petit que li cueurs ne li faut.

3. Trois fuelles d'erbe maintenant li rompi,
Si les reçut por *corpus domini;*

cavaliers qui s'arrachaient les cheveux et battaient leur poitrine. C'étaient les écuyers de Bernier précédant l'escorte funèbre chargée des restes mortels de la victime. Béatrix s'évanouit. Rappelée à la vie, elle déchire ses vêtements, se jette sur le cadavre de Bernier et maudit le sor Géri, son père. Mais les deux fils de Bernier, Julien et Henri, au lieu de gémir, préparent la vengeance. Ils convoquent leurs vassaux et assiégent Arras, où Gautelet est venu secourir Géri. Gautelet est tué par Julien ; pendant la nuit, Géri a pris la fuite. Jamais on ne l'a revu ; le bruit court qu'il s'est fait moine [1]. Henri s'empare d'Arras et garde le fief en sa possession ; Julien retourne à Saint-Quentin. Arrivé au bout de sa matière, le jongleur déclare la chanson finie, et souhaite la vie éternelle à ceux qui l'ont écoutée comme à celui qui l'a chantée [2].

Nous n'insisterons pas sur les défauts trop nombreux que cette analyse a mis en évidence. Il est clair que les Chansons de Gestes, narrations diffuses et sans génie, où manquent à la fois l'art et le goût, la composition et le style, et surtout l'inspiration créatrice, ne sauraient être de vraies épopées : c'est abuser des mots et méconnaître les conditions de la haute poésie, que d'appliquer à des œuvres si imparfaites des qualificatifs aussi ambitieux. Les Chansons de Gestes sont les chroniques fabuleuses des temps féodaux. Voyons-y simplement la première forme de l'histoire en français, la forme populaire, menteuse et fidèle tout ensemble, fidèle dans la peinture des mœurs, menteuse dans le récit des faits, en un mot, la légende versifiée. Si nous ne trouvons pas là l'é-

Ses deux mains jointes envers le ciel tendit,
Batit sa colpe et Dieu pria mercit.
Li oel li tremble, la color li noircit,
Li cors s'estent et l'anme s'en issit.
Diex la reçoive en son saint Paradis!

1. Mais on ne set certes que il devint;
Hermites fu, ainsi com j'ai oït.

2. D'or en avant faut (deficit) la chançon ici.
Bénéois soit cil qui la vos a dit,
Et vos aussi qui l'avez ci oït.

popée, nous y rencontrons, par moments, la poésie épique. On ne peut refuser à ces rapsodes du moyen âge un sentiment vif de la réalité éclatante et rude qu'ils avaient sous les yeux, et ce sentiment donne à leurs descriptions guerrières de la verve et de la couleur. Le caractère dominant de l'expression, chez les trouvères, est la prolixité triviale; leur imagination, superficielle et sans nuances, reflète passivement les objets : ils disent ce qu'ils voient, ils expriment ce qui se présente d'abord ; leur pittoresque se compose d'un trait unique, le plus apparent et le plus commun. Ils ont la facilité verbeuse et le gros relief de l'éloquence populaire, avec ses hasards parfois heureux. Sans doute, les Chansons de Gestes ne méritaient pas l'oubli dédaigneux où elles sont restées si longtemps ensevelies ; mais il faut convenir que le XVII[e] et le XVIII[e] siècles, tout entiers aux développements de leurs richesses intérieures, avaient mieux à faire que d'exhumer ces naïves ébauches : ils ont laissé ce soin aux siècles moins féconds, dont la grande vertu est une curiosité patiente, et la suprême ressource, l'érudition.

CHAPITRE IV.

LE CYCLE BRETON.

Traits caractéristiques qui distinguent le cycle breton des Chansons de Gestes. — Désaccord qui s'est manifesté dans les opinions de la critique au sujet de la formation de ce cycle. — M. de la Villemarqué et M. Paulin Pâris. — Sources poétiques de la légende bretonne : les *lais* ; les poésies des bardes cambriens ; les *triades* ; les contes populaires. — Sources historiques : la chronique de Nennius et *l'Historia Britonum*.—Transformation des poésies bretonnes en poëmes et en romans français. — Le *Brut* et le *Rou* de Wace. — Le poëme du *saint Graal* et le *Merlin* de Robert de Boron. — Les romans en prose anonymes ou pseudonymes. — Poëmes de Chrestien de Troyes. — Les héros de ces poëmes : Artus, Merlin, Lancelot, Tristan, Perceval, Yseult. — Mérites littéraires du cycle breton. Son influence sur la chevalerie et sur l'esprit public de l'Occident.

Depuis longtemps déjà les trouvères et les jongleurs avaient popularisé les Chansons de Gestes, lorsqu'une poésie nouvelle, d'un caractère très-différent de la première, se répandit en Occident et disputa au cycle de France la faveur publique. Née dans les deux Bretagnes, accueillie d'abord en Normandie, pays limitrophe et allié [1], cette poésie mettait

1. L'alliance étroite de la Bretagne et de la Normandie commence à Rollon. Ce chef et ses successeurs avaient réuni la Bretagne à leurs Etats de terre ferme, et la Grande-Bretagne fut conquise, comme on sait, en 1066. Le Roman de *Rou* insiste, en plus d'une occasion, sur cette alliance des deux pays :

— Bretaigne li requist en li rois li dona (à Rollon), t. I, 96.
— Grant duil firent Breton, grand duil firent Normant, t. I, p. 140.
— Li Dus out chevalier des meillors de Bretaigne, t. I, 201.
— Et li Dus tint en pais Bretaigne et Normandie. (vers 2072.)

C'est par la Normandie que la poésie bretonne vint en France.

en lumière un monde étrange de héros inconnus. Artus, Lancelot, Gauvain, Perceval, Tristan, avaient la bravoure mais non la rudesse des barons féodaux : personnages aimables et brillants, voluptueux et mystiques, ils joignaient à un culte exalté pour la vierge Marie une galanterie raffinée. Autour d'eux s'agitait un peuple de fées et d'enchanteurs ; les prodiges naissaient sous leurs pas ; le merveilleux, mêlé à toutes les aventures de leur vie, à leurs combats comme à leurs amours, enveloppait de ses fictions le fond réel de leur légende, et métamorphosait en créations idéales les traits historiques de leur figure. Entre ces romans d'une fécondité ingénieuse et la simplicité de nos chroniques guerrières, quel contraste ! L'imagination des contemporains le sentit : elle se laissa prendre au charme d'une nouveauté qui lui faisait admirer des mœurs généreuses et délicates, un esprit de douceur et de politesse naissante, les ardeurs de la passion tempérées par les tendresses de l'âme, l'héroïsme relevé d'exaltations mystiques, tout ce qui allait constituer, à l'honneur du moyen âge, la théorie de la perfection chevaleresque. C'est en 1155 que paraît, avec le roman de *Brut,* l'annonce et le signal de cette révélation poétique : elle se continue et se développe par des romans en prose anonymes ou pseudonymes ; elle s'achève vers 1190, par les poëmes de Chrestien de Troyes, qu'on peut appeler, sinon le créateur, du moins le propagateur du cycle breton, sous la forme française. A la fin du XIIe siècle, l'épopée d'origine bretonne était en possession de la gloire ; les chroniqueurs la désignent par son trait distinctif, *la fiction*, *l'aventure*, en opposition avec le caractère de vérité dont s'honore le cycle français[1]. — Mais à quelle époque et sous quelles influences s'étaient formées et rassemblées les légendes où puisaient les poëtes ? Quel travail d'élaboration profonde avait précédé la période d'épanouissement et d'éclat ?

1. On lit dans la chronique latine de Lambert d'Ardres (XIIIe siècle) :
« Tot et tantorum ditatus est (Beaudoin, comte de Guines) copia librorum ut in cantilenis gestoriis, sive *in eventuris nobilium,* sive etiam in fabellis

En quelle langue parut d'abord la poésie bretonne? Existait-il des modèles étrangers que les trouvères et les romanciers français ont pu imiter? Autant de questions capitales qui demandent une réponse nette et précise. Nous essaierons d'y satisfaire, et d'expliquer les origines du cycle breton, comme nous avons éclairci les commencements du cycle français.

§ I

Les origines du cycle breton.

Les légendes qui forment la base du cycle breton dérivent de plusieurs sources. On y reconnaît d'abord les souvenirs de la longue résistance opposée par les Bretons à l'invasion des Anglo-Saxons ; on y retrouve d'anciennes traditions, de lointains échos de la poésie nationale recueillis dans les chants populaires ; à ce fonds primitif s'ajoutent des légendes pieuses sur l'établissement du christianisme en Bretagne, et des fables orientales répandues en Occident par les Juifs, les Maures d'Espagne et les pèlerins de Terre Sainte. Cet ensemble de croyances, de rêveries, de regrets et d'espérances, ce trésor patriotique et religieux de l'imagination bretonne, s'était conservé à la fois dans la poésie des Bardes et dans les chroniques des moines bien moins antérieures au XIIe siècle; la poésie et l'histoire avaient concouru à le sauvegarder et à l'enrichir : c'est de là qu'il a passé dans les fictions de la Table-Ronde, et c'est à cette double origine que nous devons remonter pour en ressaisir les premiers indices et en signaler la plus ancienne apparition.

Disons tout de suite qu'un dissentiment s'est produit

ignobilium joculatores quosque nominatissimos æquiparare putaretur. » (ch. LXXXI.) — On connaît ce début de la *Chanson des Saxons :*

> Ne sont que trois matères à nul home entendant :
> De France, de Bretagne, et de Rome la grant.
> Et de ces trois matères n'i a nule semblant :
> Li comte de Bretagne sont et vain *et plaisant*....
> Cil de France sont *voir* (vérité) chascun jour aprenant.

sur cette question entre les deux savants qui l'ont traitée récemment avec le plus de compétence : M. Paulin Pâris a contesté certaines allégations de M. de la Villemarqué, et a rejeté comme douteux les textes qui pouvaient seuls leur donner de l'autorité. Mais ce désaccord ne touche pas au fond des choses ; il est des conclusions essentielles que tout le monde accepte, des points solidement établis sur lesquels nous insisterons, tout en réservant la part de la conjecture et de la controverse[1].

Un premier fait incontestable, c'est l'existence très-ancienne des harpeurs bretons, et des poëmes lyriques ou *lais* chantés par eux en tous pays. Ces harpeurs, dont nous avons déjà parlé plus haut, étaient les successeurs immédiats des bardes gaulois. On peut fort bien penser, selon nous, que l'ancienne poésie gauloise, proscrite par les Romains et refoulée dans les deux Bretagnes, n'a jamais subi d'interruption absolue : il y a grande apparence que les harpeurs bretons, qui se répandirent en Europe après la chute de l'empire, étaient les héritiers et les dépositaires des vieilles traditions de cette poésie nationale. On sait avec quelle fidélité persévérante les Bretons de France et d'Angleterre restèrent attachés à leurs mœurs, à leur langue, à leurs souvenirs, à l'âme immortelle de la patrie tant de fois vaincue et envahie ; quelle horreur l'étranger leur inspira toujours ; dans quel isolement plein de rancunes et d'invincibles espérances, pareils aux juifs, ils s'enfermèrent volontairement. Le christianisme seul put les fléchir, mais en changeant les croyances il ne changea ni le fond des mœurs, ni l'esprit de la race, et ne réussit pas à déraciner toutes les superstitions populaires. Plus d'un trait de la religion des Druides revit et subsiste dans la foi chrétienne des Bretons du moyen âge : la crainte de certaines forêts, le respect de certaines sources, le culte

1. M. de la Villemarqué : *les Romans de la Table-Ronde*, 3e édition, 1860. — M. P. Pâris : *Mémoire sur la Chronique de Nennius*, 1865. — *Les Romans de la Table-Ronde*, 1868. — *La légende du Saint Graal*, Romania, nº 4, octobre 1872.

de certaines pierres gigantesques, la croyance aux maléfices, aux fées et aux sorciers, aux enchantements qui métamorphosent les hommes en loups, en cerfs et en lièvres ; tout ce vieux reste païen défie les anathèmes des conciles et l'éloquence des évêques[1]. Posidonius, cinquante ans avant Jésus-Christ, citait comme une particularité des mœurs bretonnes, la coutume de se ranger autour *d'une table ronde* et après un repas copieux de se provoquer à des combats simulés[2]. Pomponius Méla et Strabon, sous Tibère, décrivaient la merveilleuse puissance des prêtresses de l'île de Sein (à l'embouchure de la Loire), qui avaient le don de prédire l'avenir, et de soulever les tempêtes[3]. Ces analogies si frappantes et si durables entre la Bretagne des temps gaulois et la Bretagne du moyen âge nous permettent de croire que le fond des poésies chantées par les harpeurs du Ve siècle et des âges suivants datait de fort loin.

Nous connaissons les textes qui prouvent la vogue des harpeurs bretons au VIe siècle[4] : plus on se rapproche de l'époque où fleurit la poésie épique, plus les témoignages sont nombreux. Dudon de Saint-Quentin, chroniqueur du XIe siècle, exhorte les harpeurs bretons à s'unir aux poëtes normands pour chanter le duc Richard Ier mort en 996. Nos plus anciennes chansons de Gestes font mention des poésies bretonnes : dans *Anséis de Carthage*, le roi Anséis fait « viéler devant lui par un breton le *lai Goron ;* » dans *Aspremont*, Roland a pour ami le jeune Graelent, jongleur de Bretagne. Dans le poëme allégorique intitulé *Chateau d'amour*, les solives sont formées de *lais*[5] ; Marie de France, dans le *lai D'E-*

1. Veneratores lapidum, excolentes sacra fontium admonemus.
(Concile de Tours, 567. — BALUZE, *Conciles des Gaules*, p. 110.)
— Dans le roman de *Rou*, on voit un évêque entretenir commerce avec le démon Thor. (vers 9,720.)

2. Athénée, IV, 12.

3. Pomp. Méla, l. III, ch. VIII. — Strabon, l. IV.

4. V. p. 134.

5. Et les soliges de doux *lais* des Bretons.
— Dans *Guillaume au court nez*, il y a un breton « qui doucement harpe le *lai Garmond.* »

quitan, fait allusion aux anciens harpeurs[1]. Les plus célèbres de ces poésies étaient celles qu'on attribuait à Tristan : le *lai Mortel,* les *lais des Pleurs, des Amants et du Chèvrefeuille*. Au XII[e] siècle le lai *du Chèvrefeuille* passait déjà pour ancien. Dans *les Loherains* on le chante à une noce[2]. Les harpeurs figurent aussi dans *Raoul de Cambrai* à côté des jongleurs[3]. Quelques sujets étaient empruntés à l'antiquité : il y a un lai sur *Orphée*. Comme ces lais ne s'écrivaient pas, on comprend que les traditions de toute provenance se soient facilement mêlées dans l'imagination des poëtes. Les romans de la Table-Ronde feront de semblables emprunts, et pour les mêmes causes, aux légendes d'Hercule, d'Œdipe, de Thésée, aux métamorphoses d'Ovide et d'Apulée.

En quelle langue étaient composés les lais des harpeurs bretons? En celtique, évidemment, surtout à l'origine. Ils réussissaient par la seule mélodie. Mais beaucoup de ces harpeurs, dont la poésie était le gagne-pain, avaient appris dans leur vie nomade les idiomes des pays qu'ils parcouraient : ils traduisaient eux-mêmes leurs chants nationaux. Quand ces petits poëmes n'étaient pas traduits par les bretons, ils l'étaient par les trouvères et les jongleurs : ceux-ci, curieux de nouveautés et chercheurs par état, ne man-

1. Jadis suloient, par procsse,
Par curteisie et par noblesse,
Des aventures qu'ils ooient
Et qui à plusurs avenoient,
Fere les lais, par remenbrance,
Qu'on ne les mist en obliance...
De ce conte qu'oï avés
Fut li lais Gugemer trovés,
Qu'on dit en harpe et en rote,
Bone en est à oïr la note.

2. Bondissent timbre, et font feste moult grant
Harpes et gigues et jugleor chantant.
En lor chansons vont les lais vielant
Que en Bretaigne firent jà li amant.
Del *Chevrefoil* vont le sonnet disant
Que Tristans fist que Iseult ama tant.

3. Harpent Breton et vielent jongler. (p. 32)

quaient pas une occasion si belle d'enrichir leur répertoire. C'est à l'exemple des poëtes bretons que les trouvères ont substitué le vers octosyllabique dans l'épopée, au décasyllabe et au vers alexandrin : le vers de huit syllabes, dont les rimes se suivent régulièrement par couples ou rarement par tercets, domine dans la poésie celtique. Marie de France et tous les traducteurs français des poésies bretonnes, les Minnesinger dans leurs imitations allemandes, ont adopté ce rhythme. On conjecture que la forme originale des *lais* offrait une combinaison savante de couples redoublés, une variété de ton et de mélodie qui n'ont pas été reproduites par les premiers imitateurs[1]; Marie de France et les trouvères, en s'affranchissant des lois étroites du genre, se sont principalement attachés à rendre l'accent de tendresse mélancoliques, le charme de douceur plaintive qui était le signe distinctif de cette poésie :

La reine chante doucement,
La voix accorde à l'instrument;
Les mains sont belles, li lais bons,
Douce la voix et bas li tons.

Tel est en effet, le mérite de leurs imitations; et l'on peut s'en faire une idée en lisant, par exemple, le *lai du Chèvrefeuille* dans les traductions de Marie de France[2].

L'ancienneté de ces poésies lyriques, qui chez les imitateurs français prennent la forme narrative, résout une diffi-

1. « Un lai se composait de douze couplets de mesures distinctes. » (Paulin Pâris.) On les a exigés plus tard dans les imitations françaises du xive siècle.

2. Ce lai, publié en 1835 par M. Francisque Michel (Tristan, t. II, 145), a environ cent vers de huit syllabes en rimes plates. — Tristan, chassé par le roi Marck, coupe un bâton, y enferme une lettre, et le place dans le sentier d'un bois où Yseult avait l'habitude de se promener avec sa servante Brégien. Il disait dans cette lettre qu'il ne pouvait vivre sans Yseult; il se comparait au chèvrefeuille qui, une fois attaché à l'écorce du coudrier, se prend et s'entrelace si bien qu'on ne peut plus les séparer; si l'on veut les « désevrer » ils meurent tous deux :

« Bele amie, si est de nus.
Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus. »

culté grave et nous explique comment les mœurs douces, galantes, raffinées des *Romans de la Table-Ronde* ont pu se produire à côté des mœurs barbares et des violents héros de nos chansons de Gestes. Cet esprit breton et celtique, si différent du génie féodal, existait depuis longtemps et se faisait sentir, bien avant le XIIe siècle, dans la douceur des vers et des mélodies que les harpeurs propageaient en Occident : les *lais* furent en quelque sorte les cantilènes du cycle breton, les préludes de l'épopée où le roi Artus tient le personnage de Charlemagne. A la fin du XIIe siècle, cette seconde source d'inspiration poétique, ce second courant, jusque-là faible, du moins en France, et comme refoulé par la veine abondante de la poésie guerrière, par la puissance de la légende carlovingienne, grandit à son tour, déborde et rivalise de force et d'ampleur avec le courant français. Les deux esprits sont en présence, se mêlent, se pénètrent par une influence réciproque, et peu à peu les mœurs générales s'adoucissent, les sentiments deviennent plus tendres, les caractères plus humains, le ton de la poésie et celui de la société changent, le règne brillant de la chevalerie succède à la brutalité semi-germanique de l'âge féodal. Il nous est alors plus facile de comprendre comment des œuvres si peu semblables, qui expriment des mœurs si contraires, ont pu éclore dans le même pays et dans le même temps : les

Yseult aperçoit le bâton et la lettre, appelle Brégien, et tout à coup se trouve en face de son amant :

Entre eux mènent joie grant.
A lui parlat tut à leisir,
Et ele li dit sun pleisir.
Mais quant ceo vient al désevrer,
Dunc commencèrent à plurer.....
Pur les paroles remembrer,
Tristan, ki bien saveit harper,
En aveit fait un novel lai.
Asez brèvement le numerai :
Gotelef l'apèlent en engleis,
Chevrefoil le nument en franceis.
Dit vus en ai la vérité
Del lai que j'ai ici cunté.

origines mieux connues jettent du jour sur l'histoire des développements ultérieurs.

Voilà donc un point bien établi, une première solution acceptée. Mais il ne suffit pas à M. de la Villemarqué d'admettre d'une manière générale, l'antériorité de ces *lais* dont l'existence seule est sûre, et dont les textes anciens ont disparu : le savant celtiste a l'ambition de trouver mieux et plus. Il veut substituer à ces indications vagues des documents précis. Si l'on ajoute foi à ses découvertes, le cycle breton nous apparaît tout formé, du VI[e] au X[e] siècle, dans les poésies populaires des deux Bretagnes, telles que prétendent nous les donner et nous les garantir certains recueils plus ou moins modernes. M. de la Villemarqué cite par exemple le *Livre rouge* commencé en Angleterre au XIV[e] siècle et fini au siècle suivant : parmi des pièces galloises en vers et en prose de toutes les époques, ce livre contient onze romans d'origine celtique dont l'existence, dit-il, est attestée dès le milieu du XII[e] siècle. Ce seraient d'anciens chants bardiques, altérés par la transmission orale, et mis en prose par les conteurs populaires[1]. Qu'il y ait eu dans la Cambrie de très-anciennes légendes et des poésies bardiques, nul n'en doute[2]; ce qui est douteux c'est l'ancienneté attribuée au recueil du *Livre rouge*. Rien ne prouve que cette prose et ces vers soient précisément les chants bardiques dont parlent les historiens, et tout porte à croire que ce sont des compositions postérieures aux romans de la Table-Ronde.

La même observation s'applique aux *Triades* du moine de Lancarvan, autre recueil de poésies cambriennes dont on fait remonter la date au delà de 1150 : on y retrouve les principaux traits de la légende d'Artus, de Merlin, de Lancelot, de Tristan, et ces personnages nettement caractéri-

1. *Les Romans de la Table-Ronde*, 3[e] édit. 1860, p. 17.

2. « Hoc etiam mihi notandum videtur quod Bardi Cambrenses et cantatores, seu recitatores genealogiam habent prædictorum principum in libris eorum antiquis et authenticis, sed tamen cambrice scriptam. » (Giraud de Barry, *Itinerarium seu descriptio Cambriæ*, p. 883.)

sés : la question est de savoir si M. de la Villemarqué n'a pas trop facilement accepté la date assignée à ces poésies et si elles ne sont pas des imitations de la *Table-Ronde*, loin d'en avoir fourni le modèle. Qu'il nous suffise de poser le problème, sans entrer plus avant dans la controverse. On voit le point du débat : ces *Triades*, ces *Poésies bardiques,* ces *Contes populaires* de la Cambrie, ces *Chants armoricains* dont M. de la Villemarqué cite avec complaisance de nombreux fragments, et qui, selon lui, formeraient autant de sources où les trouvères du XIIe siècle ont largement puisé, quelle en est la véritable époque? Ne sont-ce pas des compositions relativement récentes, inspirées par les romans du XIIe siècle? Telle est du moins l'opinion de M. Paulin Pâris [1], et nous inclinons à l'adopter.

Ce qui est ici en cause, c'est le mérite original, la faculté inventive des poëtes français du cycle breton. Les découvertes de M. de la Villemarqué, si elles se confirmaient, la réduiraient à néant : ces poëtes ne seraient que des traducteurs ou, tout au plus, d'habiles metteurs en œuvre. Cela est possible, mais les preuves manquent pour l'affirmer. Dans cette incertitude, deux faits sont hors de doute ; nous voulons nous y tenir : le premier est l'existence d'anciennes poésies d'origine celtique qui ont dû contenir en germe les légendes du cycle breton ; mais nous renonçons à citer des textes depuis longtemps perdus, et qui peut-être n'ont jamais existé dans ces temps où l'on écrivait si peu. Le second, c'est la parfaite conformité de sentiments, de souvenirs et d'espérances qui, depuis Jules César jusqu'au moyen âge, liait l'une à l'autre par des nœuds étroits les deux Bretagnes. Une même langue, une commune origine, la ressemblance des destinées, et l'appui mutuel que les deux pays s'étaient prêté dans la mauvaise fortune, un même goût pour l'isolement fier et triste, pour la résignation invincible au milieu des agitations de l'univers et des succès

1. Mémoire sur la chronique de Nennius (1865).

de la force, avaient contribué à cimenter cette alliance séculaire, cette union des âmes, à supprimer l'obstacle matériel qui les séparait. Selon le mot expressif d'un barde, « les Armoricains de France et les Bretons d'Angleterre s'entendaient parler d'un rivage à l'autre. » Un édit d'Édouard le Confesseur, au XIe siècle, ordonnait de traiter en *concitoyens*, *sicut cives*, les Bretons d'Armorique. Les légendes et les poésies primitives d'où le cycle breton est sorti appartenaient donc aux deux pays; c'était le trésor commun des imaginations bretonnes.

Pendant que ces légendes d'origine celtique, grossies d'âge en âge, se répandaient par la transmission orale, grâce aux *lais* des harpeurs, elles revêtaient dans les chroniques écrites, une forme précise et durable. De là une seconde source des fictions de la Table-Ronde, source mieux connue et plus sûre, — la source historique. Le XIIe siècle, remarquons-le d'abord, avait donné dès ses débuts une impulsion nouvelle aux travaux d'histoire, tombés en langueur depuis l'époque de Charlemagne. C'est le moment où paraît la fameuse chronique de Turpin qui prétend substituer l'autorité de son témoignage à celle des cantilènes et des Chansons de Gestes. C'est alors aussi que Suger fait réunir les anciens textes latins de nos annales; la collection, dont il trace le plan, commence par le compilateur de Grégoire de Tours, Aimoin, et finit aux historiens contemporains des croisades. Ordéric Vital écrit l'histoire des ducs de Normandie; Guillaume de Malmesbury, Henri de Huntingdon, et Karadoc de Lancarvan, protégés par Henri Ier, par Robert comte de Glocester, rassemblent les éléments de l'histoire d'Angleterre. Tous ces livres se répandent dans une période d'environ quinze ans, de 1135 à 1150. Vers le même temps, et sous l'influence de cette ardeur renaissante, un moine bénédictin du pays du Galles, Geoffroy de Monmouth, composait l'*Historia Britonum* destinée à un si grand retentissement. Où avait-il pris la matière de cette histoire? Ici encore, il y a problème, et désaccord entre les critiques.

De 1125 à 1130, un archidiacre d'Oxford, Gautier Calénius, rapportait d'un voyage en Armorique un livre, inconnu jusque-là en Angleterre, qui contenait la chronique plus ou moins fabuleuse des anciens rois de la Bretagne. Qui avait fait ce livre? En quelle langue était-il écrit? Geoffroy nous dit qu'il était en breton, et qu'il s'empressa de le traduire en latin parce qu'un de ses mérites était de combler une lacune importante laissée par Bède et par Gildas sur le règne d'Artus et des princes bretons. N'est-il pas regrettable, ajoute-t-il, en faisant allusion aux chants populaires, que ces héros dont la poésie a gravé le nom dans le cœur des peuples soient absents des récits de l'histoire[1]? Suivant un écrivain gallois du XIIIe siècle, cité par M. de la Villemarqué, Gautier aurait d'abord traduit en dialecte cambrien l'original breton, et c'est la traduction de Gautier que Geoffroy aurait à son tour, vers 1140, traduite en latin. M. de la Villemarqué accepte ces dires et croit à cette série de traductions. Le texte original apporté par Gautier, il le trouve dans le *Brut y Brenhined*, ou *Légende des Rois*, livre écrit en dialecte cambrien dont nous avons des rédactions rajeunies. Telle est sa thèse; ici comme plus haut, elle est conséquente avec elle-même et pèche par trop de facilité à vieillir les textes et les témoignages. Or, le *Brut y Brenhined* n'est lui-même qu'une traduction pure et simple de l'*Historia Britonum*, traduction assez récente : ce point est établi et démontré[2]. Il faut donc l'écarter du débat. Reste l'assertion de Geoffroy : mais qui ne sait combien ces déclarations sont suspectes sous la plume des écrivains du moyen âge, combien le mensonge en pareil cas leur coûte peu? et qui ne reconnaît-là un de ces artifices si fréquemment employés par eux pour accréditer un livre, pour en masquer les plagiats, pour lui

1. ...« Advexit (Gautier) ex Britannia quemdam librum Britannici sermonis vetustissimum... cum et gesta eorum digna æternitatis laude constarent, et a multis populis, quasi inscripta, jocunde et memoriter prædicentur. » (Epist. dedicatoria.)

2. P. Pâris, *Mémoire sur la Chronique de Nennius*, p. 11.

donner l'attrait de l'inconnu? Voici la vérité dégagée de tout ce mystère.

Le livre apporté d'Armorique par Gautier, le premier type de l'*Historia Britonum* existe; mais il est en latin et non point en breton : c'est la chronique du moine armoricain Nennius, écrite vers 857. Le style, qui porte la marque du IXe siècle et non du XIIe, confirme cette date. Dans sa chronique Nennius avait résumé les traditions, les légendes, les poésies bretonnes. Geoffroy le copie en l'amplifiant, et ses plagiats sont flagrants. Il mêle au texte de Nennius des souvenirs d'école, des emprunts faits à Virgile, à un chapitre de Solin, à l'histoire de Dédale, d'Hercule et de Cacus; il a recours en outre aux chants populaires, aux *lais* plus récents que Nennius n'avait pas pu connaître[1]. Lui-même avoue qu'il a dû beaucoup au savant commentaire dont Gautier Calénius, curieux amateur des antiquités bretonnes, avait enrichi le texte original. Ne nous étonnons pas de la tardive apparition d'un livre écrit depuis trois siècles : l'ignorance de ces temps reculés et la situation particulière de la Grande-Bretagne opprimée sous les rois saxons expliquent aisément ce retard. Ce qui est sûr, c'est qu'aucun historien d'Angleterre avant Geoffroy ne fait usage ou mention de la chronique de Nennius. Guillaume de Malmesbury et Huntingdon sont les premiers qui l'aient consultée; mais leurs ouvrages ont paru après l'*Historia Britonum*. C'est donc au XIIe siècle que Nennius a commencé à se répandre en Angleterre[2].

Le succès de l'*Historia Britonum*, favorisé par le goût re-

1. La tradition des pierres druidiques de Stonehenge, le personnage du roi Lear, la dernière bataille d'Artus, sa blessure et sa retraite dans l'île d'Avalon sont empruntés aux chants populaires.

2. On s'aperçut bientôt des emprunts faits par Geoffroy à Nennius. Malmesbury les signale; Guillaume de Newbury, dans les cinq livres de son *Histoire contemporaine d'Angleterre*, à la fin du XIIe siècle, critique vivement l'*Historia Britonum*. Mais le mensonge de Geoffroy portait ses fruits : on supposa que Nennius avait copié l'original breton que personne n'avait jamais vu.

naissant des études historiques et par la passion populaire, fut immense. La bataille d'Hastings et ses suites avaient relevé l'orgueil national et les espérances des Bretons; ils accueillirent Guillaume le Conquérant comme le vengeur et l'héritier de leurs anciens rois, ils lui appliquèrent les prophéties de Merlin qui annonçaient une revanche[1]. N'avaient-ils pas, d'ailleurs, une part dans sa victoire, puisque des Bretons d'Armorique combattaient en 1066 sous les drapeaux normands? Les successeurs de Guillaume, par d'habiles sympathies, encouragèrent ce mouvement d'opinion[2]; aussi faut-il voir dans l'enthousiasme patriotique du peuple et dans la faveur intelligente des rois la cause principale du développement extraordinaire que prit tout à coup la poésie d'origine bretonne : c'est la révolution politique et militaire de la fin du XIe siècle qui lui donna l'essor. — Ici une double question se pose : les légendes recueillies par Nennius, amplifiées par Geoffroy, s'appuyaient-elles sur un fonds solide de vérité historique? Quelle ressemblance peut-on signaler entre ces légendes et les fictions de la Table-Ronde?

Artus, le héros principal de Nennius et de Geoffroy, était un personnage réel. Il y avait eu, au VIe siècle, un roi de ce nom, maître d'une partie des côtes méridionales de la Grande-Bretagne, vainqueur des Saxons, blessé mortellement dans une bataille suprême où l'indépendance nationale périt avec lui. Les plus anciens hagiographes d'Angleterre, parlent de ses exploits[3]. Dans les siècles qui suivirent sa mort, l'imagination exaltée des Bretons opprimés, les lais des harpeurs, propagés dans le pays de Galles et en Armorique, agrandi-

1. « Gloriantur ad invicem, prædicant et confidentissime jactant, toto in hac spe populo manente quoniam cives (les indigènes) revertentur et, juxta Merlini vaticinia, exterorum tam natione pereunte quam nuncupatione antiqua, in insula tam nomine quam omine Britones exultabunt. » (Giraud de Barry, *Itinéraire.*)

2. Henri II, qui régna en 1154, allait au fond du pays de Galles entendre chanter les ballades composées en l'honneur du roi Artus.

3. Sharon Turner, *Histoire des Anglo-Saxons*, t. I, p. 283-297.

rent et transformèrent son personnage : la légende fit de lui un conquérant du monde entier, une sorte de Charlemagne entouré d'armées innombrables et soutenu de toutes les puissances de la magie. Lancée dans cette voie, la fiction ne s'arrêta plus; la vie d'Artus ne fut qu'un long prodige. La baguette des fées qui l'avait touché à son berceau veilla sur lui jusqu'à sa tombe. Un premier miracle a signalé la naissance du héros. Il est né du prince armoricain Uter et d'une reine de Cornouailles femme du roi Gorloes Ier, trompée par l'enchanteur Merlin qui a donné à Uter la forme et les traits de Gorloes. Armé d'une épée magique, *Calibourne,* ou *dure-entaille*, présent des fées de l'île d'Avalon, il parcourt l'Europe à la tête de 183,000 chevaliers et passe en Orient; après avoir prié pendant trois jours au Saint-Sépulcre, il en rapporte une croix du Sauveur et une image de la Vierge. A son retour, il tient cour plénière à Paris et revendique le droit de porter trente couronnes. Rentré dans ses États, il établit son séjour dans l'ancienne ville des préteurs romains, Caerléon[1]. La fleur des rois et de la chevalerie d'Occident accourt à ses tournois : il a pour conseillers et pour amis maître Keu, le Manceau, son sénéchal ou majordome, Beduier l'Angevin, son échanson, Gauvain de Norwége, son ambassadeur, Hoël, roi de l'Armorique, son cousin et son fidèle allié. Pour eux il crée l'ordre militaire de la Table-Ronde où il n'y a ni premier

1. Caerléon, ou la *Ville des Légions*, était sous les Romains la capitale du pays des Silures, dans le comté de Monmouth. Là était le préteur, le dépôt des aigles, le chef-lieu des 15 stations militaires de la Cambrie méridionale. Au xiie siècle, elle n'offrait plus que des ruines, mais grandioses. Giraud le Gallois les décrivait ainsi : « On y voit des palais immenses dont les toits autrefois dorés rappellent le luxe des empereurs romains qui les ont bâtis, une tour gigantesque, des thermes remarquables, des ruines, des temples, des théâtres, une enceinte de fortes murailles, des constructions souterraines, aqueducs, hypogées, des tuyaux de chaleur en maçonnerie d'un travail merveilleux. » (*Itinerarium.*) — Aujourd'hui il n'en reste plus que des pans de murailles de 10 pieds de large et de 14 pieds de hauteur; l'enceinte n'a guère qu'un tiers de lieue de circonférence, mais les fondations qu'on trouve à plusieurs lieues de distance, prouvent que les faubourgs étaient très-vastes. (M. de la Villemarqué.)

ni dernier, où tous les chevaliers sont servis en même temps et de la même manière, symbole d'une parfaite égalité. Il porte une croix à son épée et à son front; sur son bouclier brille l'image de la dame de ses pensées, la Vierge Marie; en l'honneur de la Vierge, il pousse son cri de guerre : Dieu et Sainte Marie! A sa cour règne la loi de l'amour pur qui ennoblit les âmes et y fait naître l'héroïsme. Quand l'heure dernière a sonné, quand, trahi par son neveu Mordred, il est blessé à la bataille de Camlan, des esprits mystérieux le portent dans l'île d'Avalon[1] où les fées doivent le guérir et d'où il reparaîtra un jour pour venger son pays. Voilà les principaux traits de la légende d'Artus. On y distingue sans peine les influences diverses qui ont concouru à la former : l'histoire, la poésie, les passions populaires, un reste de superstitions païennes et celtiques mêlé au mysticisme chrétien, un reflet visible enfin et une imitation de la légende de Charlemagne.

Dans Nennius la légende d'Artus n'a pas encore tous ces embellissements ni cette ampleur. Nennius est sincère, et son récit très-simple a presque la valeur d'un témoignage historique : « Artus, dit-il, fut élu douze fois pour commander les Bretons, et douze fois il battit les Saxons; il portait sur son bouclier l'image de la Vierge Mère de Dieu. » La fiction, qui naît à peine dans Nennius, se développe dans l'*Historia Britonum*, à l'aide des récits populaires, et les poëtes du cycle breton y trouveront tous les éléments essentiels de leurs inventions[2].

Merlin, le second personnage de l'épopée bretonne, le représentant de l'ancien druidisme, le démon de cet empire

1. L'île d'Avalon (*île des Pommes*) était pour les Bretons et les Celtes une sorte de jardin des Hespérides. Dans sa *Vie de Merlin*, Geoffroy de Monmouth la définit ainsi :

Insula Pomorum quæ fortunata vocatur.

2. Un historien du XIIe siècle, Guillaume de Malmesbury, a bien discerné

magique créé par l'imagination des Celtes, a sa place dans cette chronique primitive à côté d'Artus; mais c'est surtout dans l'*Historia Britonum* qu'il est vivant et agissant. Avant de publier ce livre, Geoffroy avait rédigé en prose les *Prophéties de Merlin*, et plus tard, de 1140 à 1150, il écrivit en vers latins une *Vie de Merlin*, où les traditions populaires sur le fameux enchanteur étaient recueillies et mises en ordre[1]. Connaissant à fond son sujet, il l'a traité avec compétence dans le VIIe livre de l'histoire des Bretons. Merlin est né en Cambrie d'un nonne et d'un esprit de l'air[2]. Nennius l'avait fait naître, plus simplement, d'un consul romain. Vortigern, un roi saxon, veut l'immoler sur les fondements d'une citadelle qu'il bâtit, — autre allusion à la coutume gauloise des sacrifices humains; — Vortigern est brulé vif, et un libérateur est donné aux Bretons dans la personne d'Artus. Pour servir ce prince, Merlin prend toutes les formes : il se transfigure en vieillard, en nain, en cerf, en jongleur, en ermite. Séduit par la fée Viviane, il vit dans les bois avec elle. Un chevalier le trouve chantant au bord d'une fontaine et le ramène à la cour. Il s'enfuit de nouveau. Viviane lui a bâti dans la forêt, sous un buisson d'aubépine, une prison magique où elle le tient charmé. Le sage Gauvain réussit à trouver sa prison, sans pouvoir rompre le charme.

Geoffroy donne à Merlin pour compagnon *Pérédur*, qui deviendra Perceval le Gallois, dans le roman du *saint Graal;*

dans l'histoire d'Artus l'élément réel et l'élément fictif : « Hic est Arturus de quo Britonum nugæ hodieque delirant : dignus plane quod non fallaces somniarent fabulæ, sed veraces prædicarent historiæ. Quippe qui labantem patriam diu sustinuerit infractasque civium mentes ad bellum acuerit. » (L. I.) — Au moyen âge l'obstination des Bretons à espérer le retour d'Artus était passée en proverbe ; on disait « un espoir breton. » Les sermonnaires et les poëtes y font de fréquentes allusions. (Voy. Pierre de Blois, épître 57. — Joseph d'Exeter, *de bello Trojano*. liv. III. — Pierre Chrysologue. — Rutebeuf, *lai de Brichemer*.)

1. De Merlino plebei modulaminis interpretatus sum sermonem. (*Hist. Brit.* Lib. IV. Proœmium.)

2. La croyance au commerce des démons avec les femmes de la terre était d'origine gauloise, nous dit saint Augustin. (*De civit. Dei*, ch. XXXIII.)

il fait aussi mention d'Yvain, courtisan d'Artus, l'un des héros du *Chevalier au lion*, roman de Chrestien de Troyes. *Lancelot*, ou Ancelot (en breton, *Maël,* serviteur), figure également dans ses récits comme un modèle accompli des vertus chevaleresques [1]. Mais, ni la *Table-Ronde,* ni le *Saint Graal*, ni les amours de *Tristan et d'Yseult* ne font partie des légendes que Geoffroy et Nennius ont recueillies. Il faut chercher ailleurs la source de ces inventions. — Ce fonds primitif, rassemblé par Nennius et par Geoffroy, comment s'est-il ensuite développé ? comment a-t-il passé de là dans les compositions poétiques des trouvères français ?

§ II

Développement des légendes primitives. — Les récits en prose et les poëmes en vers.

Le premier poëte français qui ait puisé aux sources que nous venons d'indiquer, c'est Wace, l'auteur du *Brut* et du *Rou*. Le *Brut* parut en 1155, quelques années après l'*Historia Britonum*. Wace, né à Jersey [2], élevé à Caen, nommé clerc-lisant de Henri II Plantagenet, et un peu plus tard chanoine de Bayeux, nous représente bien cette alliance à la fois poétique et politique, récemment formée entre la Bretagne et la Normandie, cimentée avec gloire par la défaite de leurs ennemis communs, les Anglo-Saxons. C'est pour plaire à ses puissants protecteurs que Wace écrivit ces deux poëmes ou plutôt ces deux chroniques rimées, où il retrace l'histoire des deux pays et célèbre tour à tour les héros bretons et les princes normands. Le *Brut* fut présenté à la célèbre Éléonore d'Aquitaine, femme de Henri II. Wace y copie Geoffroy, mais il le complète ; les chants populaires, auxquels il fait souvent

1. « Omnium fere Britanniæ pulcherrimus, largior ceteris, robustus armis, et ultra modum probitate præclarus. » (L. XII, ch. I.)
2. On ignore la date de sa naissance ; il mourut vers 1180.

allusion, lui ont fourni plus d'un détail nouveau [1]. Il leur a emprunté, par exemple, la tradition de la *Table-Ronde*, dont Geoffroy n'avait rien dit [2]. Le *Brut* est fort long ; il contient 15,300 vers octosyllabiques, faciles, coulants, monotones et plats : c'est le style d'une gazette rimée. Ce genre de poëme tient à la fois de l'histoire et de la Chanson de Gestes ; plus sérieux que la fiction pure, plus fabuleux qu'une chronique, il fait classe à part, et nous présente une des formes de l'histoire primitive, aspirant à sortir de la période légendaire pour entrer dans l'époque de certitude et de vérité [3]. Le roman

1. Tant ont li contéor conté,
Et li fablior tant fablé,
Por lor contes ambeleter
Que touz ont fait fables sanbler.
(T. II, p. 76, édit. Leroux de Lincy, 1838.)

2. Fist Artus la réonde Table
Dont Breton dient mainte fable.
(T. II, p. 74.)

3. Selon Wace, Brutus, petit-fils d'Enée, donna son nom aux Bretons. Londres s'appela *Troïe neuve*, Trinovant.

La terre avoit nom Albion,
Mais Brutus li cangea son nom,
De son nom Bruto nom li mist
Et Bretaigne son nom li fist.
Les Troyens ses compagnons
Apela de Bruto Bretons...
(T. I, p. 58, vers 1208.)

Voici la description, en style assez peu épique, des armes d'Artus :

Ses cauces de fer a calcies
Beles et bien aparillies :
Hauberc et bon et bel vestu,
Tel qui à tel roi disnes fu.
Calabrum ot çainte s'espée
Qui bien fu longe et bien fu lée ;
En l'île d'Avalon fu faite.
Helme avoit en son cief luisant
Et fu d'or li nasaus devant.
En som o portrait un dragon.
Sor un ceval monta mult bel
Et fort et corant e isnel...
(T. II, p. 54, vers 9,523.)

Blessé à la bataille de Camlan, Artus est porté en Avalon :

Joste Camlan fu li bataille
A l'entrée de Cornuaille...

de *Rou* ou de Rollon, qui parut après 1160, est écrit d'un style plus ferme et plus animé ; on voit que l'auteur, ne se bornant plus à traduire dans ses récits prolixes les croyances populaires, est soutenu par l'intérêt d'événements réels et par la grandeur des conquêtes normandes. Il hausse le ton dès qu'il touche aux matières héroïques, et ce changement se marque dans le rhythme même : en arrivant aux exploits de Rollon, Wace abandonne l'octosyllabique sautillant pour l'alexandrin plus ample et plus sonore ; le vers semble grandir avec les personnages. Toute cette partie qui contient près de 5,000 vers (de 750 à 5,165) et qui comprend l'histoire de Rollon, de Guillaume Longue-Epée et de Richard, est en tirades monorimes comme les Chansons de Gestes : plus loin reparaît l'octosyllabique. L'ensemble de la composition monte à 16,547 vers ; Wace y met à contribution les chroniques latines de Dudon de Saint-Quentin, de Guillaume de Jumièges et d'Ordéric Vital, en y mêlant les inventions des jongleurs : il suit la même méthode que dans le Brut [1]. Un des plus curieux épisodes du *Rou* est le chant de révolte des paysans normands, sous le duc Richard I[er]. Wace, génie peu inventif, l'a probablement tiré de quelque chant populaire antérieur : ce qui augmente l'intérêt historique de cette protestation des serfs du x[e] siècle contre la tyrannie féodale. C'est, croyons-nous, la plus ancienne expression poétique de la haine sociale dans notre pays [2].

Artus, se l'estore ne ment,
Fu navrès el cors mortelment.
En Avalon se fit porter
Por ses plaies médiciner...
(T. II, p. 229, vers 13,660).

1. A jugléors oï en m'enfance chanter
Ke Willame jadis fit Osmont essorber (tuer)...

Le roman de *Rou*, édit. de Frédéric Pluquet, 1827 (vers 2108).

2. Nus sumes homes cum il sunt ;
Tex membres avum cum il unt,
Et altresi grant cors avum,
Et altretant sofrir poum ;
Ne nus faut fors cuer sulement.
Alium nus par serement

Nous pourrions citer aussi parmi les nombreux récits de batailles, la description si développée, et parfois si éloquente de la journée d'Hastings; plus d'une cantilène, sans doute, soutenait ici la verve ordinairement languissante du narrateur. Il a certainement emprunté à d'anciennes légendes le personnage du jongleur Taillefert, dont nous avons parlé plus haut [1]. En somme, malgré les mérites du roman de *Rou*, Wace n'est pas un poëte, mais un vulgarisateur; il a servi tout ensemble l'histoire et la poésie : l'histoire, en popularisant le souvenir des faits réels recueillis dans les chroniques latines; la poésie, en tirant de l'obscurité les légendes bretonnes que résumait l'ouvrage de Geoffroy de Monmouth. Le premier il a mis en lumière la nouveauté des fictions d'où le cycle breton allait sortir. Aucun de ses poëmes n'appartient à ce cycle; mais il en a préparé et facilité la formation, et les trouvères, avertis par lui, ne tardèrent pas à féconder la matière originale et neuve qu'il s'était contenté de leur découvrir.

Entre 1160 et 1170, un de ces trouvères, né dans le comté de Montbéliard, le chevalier Robert de Boron, prit dans les traditions bretonnes l'idée d'un poëme assez bref et un peu sec que nous avons en partie : c'est le roman *du Saint Graal*, qui n'est autre que la légende de ce nom mise en vers, sans

Nos aveir e nus defendum,
E tuit ensemle nus tenum ;
E se nus voilent guerréier,
Bien avum cuntre un chevalier
Trente u quarante païsans
Maniables e cumbatans.
Malveis serunt se vint à trente
Bacheler de bele juvente
Ki d'un ne se porrunt desfendre,
S'ils le volent ensemle prendre...
As arcs, as haches, as gisarmes,
E as pierres ki n'ara armes...
De tut ferum nos volentez,
De bois, de ewes et de prez...

(Vers 6,025.)

Les idées de partage et de pillage y sont associées, comme on voit, aux désirs de vengeance et de représailles contre les personnes.

1. Vers 13,149.

un mérite bien frappant d'invention [1]. Voilà par quel côté l'imagination française aborda les sources enchantées qui commençaient à faire bruit dans le monde. Ni Geoffroy, ni Wace, — nous l'avons dit, — n'avaient connu ou signalé cette légende particulière du Saint Graal. Où donc Robert de Boron l'a-t-il trouvée? Pourquoi cette préférence accordée par lui à la moins célèbre des fictions créées par le génie breton? Il y avait en Angleterre une tradition pieuse et cependant ennemie de la suprématie romaine, qui servait pour ainsi dire d'Evangile aux prétentions particulières et à l'orgueil dissident du christianisme national. On racontait que Joseph d'Arimathie, apôtre de la Grande-Bretagne, avait apporté dans l'île un vase (*Graal,* en celtique) contenant le précieux sang du Sauveur : qu'était devenu ce vase et la relique sacrée? On l'ignorait; mais on disait que Joseph, après avoir converti les Bretons, était mort et reposait au monastère de Glastonbury, fondé par lui; on montrait son corps, en ajoutant que le *saint Graal*, caché dans une retraite mystérieuse pour échapper aux profanations des Saxons, reparaîtrait un jour, présageant, par cette découverte, l'affranchissement et la prospérité de la Grande-Bretagne. C'est ainsi que le sentiment religieux s'unissait aux espérances du patriotisme dans les légendes qui forment la base du cycle d'Arthur; et cette alliance étroite, partout manifeste, est le trait caractéristique de l'épopée bretonne.

Un peu avant le XII[e] siècle, un moine de Glastonbury avait rédigé sur cette fable un livre latin intitulé *Liber Gradalis* ou *De Gradale*, le livre du Graal : tous les romanciers, moins d'un siècle après, sont venus y puiser. Dans leur fierté peu orthodoxe, les Bretons tiraient de ces croyances un privilége; ils se fondaient là-dessus pour refuser l'obéissance aux décrets de la cour romaine, prétendant qu'ils avaient été convertis, non par saint Pierre et les apôtres, mais par Joseph, et qu'ils relevaient de

1. Publié en 1841 par F. Michel. — 4,000 vers environ.

lui seul. Le roi Henri II, au temps de ses démêlés avec le saint-siége, encouragea les prétentions nationales; il fit traduire en français, par un de ses familiers, Gautier Map [1], le *Liber Gradalis*, hostile à la domination pontificale. Map, en le traduisant, l'amplifia ; et ce développement du *Liber Gradalis* est le premier en date des romans français du saint Graal. « Les inventions de Map, dit M. Paulin Pâris, ont une physionomie tantôt byzantine, tantôt galloise. Le roi-pêcheur Mordrain, dépositaire du vase sacré, est un personnage créé par lui. Le vase est caché dans les profondeurs d'une forêt du Northumberland, où Gulaad viendra un jour le découvrir. » Map fit un second roman sur les mérites et les efforts nécessaires pour parvenir à cette découverte ; c'est la *Quête du saint Graal*, composition dont voici l'idée fondamentale : « Un chevalier, vierge de corps et chaste de pensée, est destiné à parvenir jusqu'au roi-pêcheur et à découvrir le précieux vase [2]. »

La première publication de Map appartient à la même époque que le poëme de Robert de Boron. Or, ce poëme ne doit rien ni au *Liber Gradalis*, ni à la traduction amplifiée de Gautier Map. Dans la ressemblance du fond, des différences significatives se font sentir : Robert de Boron, par exemple, ne parle pas de la prédication de Joseph d'Arimathie en Angleterre. Où donc, nous le répétons, a-t-il pris l'idée de son poëme? La légende du *Saint Graal* n'était pas d'origine bretonne. Avant de se répandre et de s'accréditer en Angleterre, elle s'était formée sur le continent, et notamment dans le monastère de Moienmoutier, situé au milieu des Vosges. Sous Charlemagne, Fortunat, patriarche de Grado (la nouvelle Aquilée), avait donné à ce couvent les reliques de Joseph d'Arimathie : la légende était née, avait grandi près de ce dépôt sacré ; l'Évangile de Nicodème, la

1. Giraud de Barry dans son Itinéraire appelle Map

« *Regis domesticus familiaris, litterarum copia præclarus.* »

2. P. Pâris. Les romans de la *Table-Ronde* (1868). t. I, introduction. — *Romania*, nº d'octobre 1872.

Vindicta salvatoris, dont on a des manuscrits qui datent du VIIIe siècle, fournirent les éléments de la croyance au sang divin recueilli dans un vase. L'historien Richer, au chapitre VI du livre II de sa chronique nous apprend que le corps de Joseph fut enlevé de Moienmoutier, vers le milieu du Xe siècle, par des moines étrangers : évidemment ces larrons étaient des moines bretons qui transportèrent ces reliques dans leur pays, au couvent de Glastonbury, et convertirent la légende primitive en tradition nationale. Né dans le canton de Montbéliard, Robert de Boron a connu la légende primitive des Vosges et s'en est inspiré ; son poëme sur le Graal ou sur Joseph d'Arimathie, dédié à messire Gautier de Montbéliard, est beaucoup plus court que le roman contemporain écrit par Map, et ne contient rien de blessant pour l'Église de Rome : ce qui achève de prouver la différence des origines [1]. Deux œuvres sont donc sorties simultanément de la même tradition, sur deux points éloignés, sans se connaître ni s'imiter ; et de même que Gautier Map ajouta un second roman à sa publication première, Robert de Boron écrivit un second poëme intitulé *Merlin*, dont il nous reste cinq cents vers. Mais lorsque ce trouvère composa le *Merlin*, les romans de Map ne lui étaient plus inconnus ; les

1. Voici un court fragment de ce premier poëme ; Joseph recueille le sang de Jésus :

Endrementiers qu'il le lavoit,
Vit le cler sanc qui découroit
De ses plaies qui li sainnoient
Pour ce que lavées estoient...
A donc est-il errant couruz
A son veissel, et si l'a pris,
Et où li sanc couloit l'a mis,
Qu'avis li fu que mieuz seroient
Les goutes ki dedenz cherroient...
Or fu li sanc touz récéuz
Et ou veissel tous requeilluz.
Joseph le cors envolepa
En un sydoine qu'acheta ;
Et d'une pierre le couvri
Que nous appelons tombe ci.

— Ces petits vers vont ainsi, rimant deux par deux ou trois par trois.

légendes bretonnes lui avaient été signalées et révélées. Aussi, dans une édition nouvelle et remaniée du *Joseph d'Arimathie,* fait-il allusion au livre de Map, tandis que le texte primitif déclarait fièrement « que pas un homme mortel n'avait encore conté cette histoire. » Par ces deux poëmes de Robert de Boron, et par ces deux romans de Gautier Map, composés tous les quatre de 1160 à 1170, débute la série des œuvres d'imagination, en vers et en prose, qui formeront l'épopée bretonne, le cycle d'Artus. Nous en avons élucidé les commencements et distingué les sources. A partir de la fin du XIIe siècle, les trouvères français développeront la riche matière rassemblée par Map, Robert de Boron, Wace, Geoffroy de Monmouth et Nennius. Voilà les auteurs originaux, les fondateurs du cycle breton.

Dans la période de trente années qui suit l'apparition des œuvres de Map et de Robert de Boron, les imitations et les développements en prose abondent. Si l'on excepte quelques parties de la branche de *Tristan*, rattachées de force à l'ensemble du cycle, les romans anonymes en prose ont précédé les poëmes en vers [1]. Le cycle breton, avant d'inspirer Chrestien de Troyes et ses successeurs, s'est constitué sous la forme de ces vastes compositions. Un romancier inconnu mit en récit les poëmes de Robert de Boror, en y accumulant des fictions d'origine orientale récemment importées dans notre poésie populaire, par exemple, les *Voyages de saint Brandin*, la *Vie de saint Barlaam* et l'*Histoire des sept sages de Rome*. Le *Graal*, ainsi transformé, devint la première branche du cycle ; le *Merlin*, traduit également et complété par le roman d'*Artus*, en fut la seconde : une autre main écrivit l'*Histoire de Lancelot du Lac*, qui devint la troisième branche; la *Quête du saint Graal*, imitation de l'œuvre de Map, forma la quatrième, et le cycle s'acheva par la branche

1. Les auteurs de ces romans prirent les noms d'Hélie de Boron et de Gace le Blond. Ce sont des noms supposés.

de Tristan [1]. Remarquons-le : toutes ces branches du cycle de la *Table-Ronde* n'ont pas été composées sur un plan tracé d'avance et dans le dessein arrêté de former un ensemble; elles ont été écrites séparément, sans idée de réunion possible, et ce sont les *assembleurs* qui, plus tard, au prix d'additions et d'interpolations nombreuses, ont créé un lien factice et constitué le cycle après coup.

Dès son apparition, cette littérature nouvelle jouit d'une grande vogue auprès du public féodal : « On s'exposait à passer pour grossier et mal-appris si l'on semblait l'ignorer [2]. » Malgré ce prompt succès, elle se répandait difficilement; les gros volumes en prose, repoussés tout à la fois par les libraires classiques et par les jongleurs, étaient d'un débit rare et d'une transcription hasardeuse. Ce n'est guère qu'à la fin du XIIIe siècle que la prose trouva pour se propager des conditions meilleures. Hélinand, dont la chronique s'arrête en 1209, dit qu'il a cherché vainement à lire le *Saint Graal*, et que ce roman, qui est entre les mains de quelques princes, s'est dérobé à ses investigations les plus patientes [3]. La poésie seule pouvait populariser les fictions nouvelles, attirer l'attention générale sur leur mérite. Frappée de cette idée, la comtesse de Champagne, Marie de France, engagea son poëte favori Chrestien de Troyes à mettre en vers les nouveaux romans. Fille de Louis VII et d'Éléonore d'Aquitaine, sœur utérine des rois de France et d'Angleterre, mariée successivement au comte de Champagne et au comte de Flandre, Marie était le lien qui unissait les principales cours du Nord à la fin du XIIe siècle; Chrestien, traducteur d'*Ovide*, se montra docile à ses conseils, et donna en vingt ans, de 1170

1. L'antériorité des romans en prose sur les poëmes de Chrestien de Troyes a été démontrée par M. Jonckbloet de la Haye.

2. « Notam rusticitatis incurrebat qui talium narrationum scientiam non habebat. » (Alfred de Beverley, 1160.)

3. « Hanc historiam latine scriptam invenire non potui; sed tantum gallice scripta habetur a quibusdam proceribus, nec facile, ut aiunt, tota inveniri potest. Hanc autem nondum potui ad legendum sedulo ab aliquo impetrare. »

à 1190, *Perceval le Gallois,— Le Chevalier au lion,— Erec et Enide, — Cligès, — Lancelot du Lac* ou *Le Chevalier de la Charrette,* poëmes qui ne présentent que des développements ou des épisodes de l'épopée en prose dont nous avons signalé l'origine.

Grâce à lui, les légendes bretonnes, naturalisées dans les imaginations françaises, devinrent une province de notre domaine poétique; la source étrangère, épanchée dans sa plénitude, se répandit en vers doux et gracieux, et pénétra jusqu'aux plus lointaines contrées de l'Occident. Le cycle breton fut dès lors constitué en regard du cycle féodal et carlovingien, et lui disputa, par un intérêt plus varié, par des mérites différents, la faveur publique.

§ III

Les mérites littéraires du Cycle breton.

Une facilité spirituelle, une prolixité un peu fade, voilà les deux traits caractéristiques des poëmes français du cycle breton. Nous n'y retrouvons plus les mœurs grossières ni la rude poésie des Chansons de Gestes : tout y est coulant, aimable, d'un agrément monotone, d'une finesse subtile, d'une intarissable fécondité. Des aventures compliquées d'épisodes, des récits et des tableaux où le détail noie la conception principale, d'interminables séries de petits vers à rimes plates ont remplacé les laisses monorimes, les décasyllabes et les alexandrins sonores, les descriptions ardentes, et le fracas guerrier de l'épopée féodale. Quand l'Arioste a dit au commencement de l'*Orlando furioso* qu'il « chantait les dames et les chevaliers, l'amour et les armes, les courtoisies et les entreprises hardies, » il a traduit fidèlement l'esprit des romans de la *Table-Ronde*, et résumé la vie brillante de ces héros galants, voluptueux, aventureux, aussi braves que les barons, mais d'une valeur moins âpre, moins enivrée de sang et de carnage, adoucie et déjà civilisée par le goût des

plaisirs délicats. Dans le cycle d'Artus, le chevalier n'est rien sans la dame de ses pensées ; en son absence, il est anéanti, il n'agit plus, ne voit plus, n'existe plus. La flamme intérieure s'éteint chez lui dès que l'objet aimé s'éloigne et cesse d'en ranimer l'ardeur. On distingue sans peine les éléments d'origine très-diverse dont la réunion forme l'idéal de l'amour, tel que nous le décrivent les poëmes de Chrestien de Troyes ; c'est un mélange de la conception galloise du rôle des femmes, de certains souvenirs d'Ovide, de l'élégance sociale des troubadours et des cours d'amour, avec l'esprit facile et riant de la Champagne et de l'Ile-de-France. Nous ne donnerons pas ici l'analyse de ces poëmes, ni des romans qui les ont précédés : nous renvoyons, pour le texte en prose, à la publication récente de M. Paulin Pâris[1], et pour l'étude critique des principaux personnages, au beau travail de M. de la Villemarqué. Une erreur capitale, déjà signalée, affaiblit l'autorité de ce dernier ouvrage : l'auteur a eu le tort de prendre des imitations pour des modèles, et de se tromper souvent sur la date des œuvres qu'il citait. Si l'on se tient en garde contre cette partie contestable de ses recherches, on peut lire avec intérêt et avec fruit les comparaisons très-savantes qu'il établit entre les éléments de ces légendes composites, et l'on trouve en quelques chapitres, rassemblée et condensée, toute la substance du cycle breton[2].

Ces études si complètes, si faciles à consulter nous dispensent d'un plus long détail ; mais, pour laisser à nos lecteurs une idée nette de l'épopée bretonne sous ses deux formes, nous voulons en citer ici un double fragment : l'un en prose, l'autre en vers. On sait que les poëmes de Chrestien de Troyes n'ont pas tous été imprimés, et ceux qui le sont se rencontrent difficilement[3]. Voici d'abord le passage du roman de *Tristan*

1. Les romans de la *Table-Ronde* (1868), 4 volumes.
2. Les romans de la *Table-Ronde*, 2e édition (1860), 1 volume.
3. Le *Chevalier de la Charrette* se trouve dans la collection des poëtes de Champagne par Tarbé, VIIe volume (Reims, 1849). Ce poëme, assez médiocre, commencé par Chrestien, a été terminé par Godefroy de Laigny. (Sur

en prose où Yseult pleure la mort de son amant. Bien que le fond de la légende soit connu, nous le rappellerons brièvement pour l'intelligence de ce récit. Tristan, neveu d'un roi du pays de Cornouailles, nommé Marc'h, ayant été blessé dans un combat, va en Irlande déguisé en joueur de harpe pour y trouver sa guérison. La belle Yseult, aux blonds cheveux, le guérit. Le roi Marc'h veut épouser Yseult, fille d'un chef irlandais, et Tristan la conduit à son oncle. En route, il boit par mégarde un philtre magique destiné au roi. Yseult et Tristan, par la vertu de ce philtre, sont en proie à toute la violence d'un amour que rien, pendant trois ans, ne peut éteindre. Yseult épouse Marc'h ; ses amours adultères avec Tristan sont découvertes. Tous deux fuient dans les bois ; ils se consolent en chantant sur la harpe leurs joies et leurs tourments. Yseult est rappelée par le roi, Tristan revient sous un déguisement ; leurs amours recommencent et sont de nouveau trahies. Yseult désespérée implore la protection d'Artus et cherche un refuge à sa cour; Tristan y paraît aussi et bat tous les chevaliers dans un tournoi royal. L'effet du philtre s'étant épuisé, il passe en Armorique, épouse une autre Yseult, fille du roi Hoël ; mais son ancienne passion renaît, et il envoie chercher la première Yseult. La seconde Yseult, pour écarter sa rivale, dit à Tristan que celle-ci refuse de venir; Tristan meurt de chagrin. La triste nouvelle a passé la mer; la première Yseult, l'épouse du roi Marc'h, l'apprend et s'abandonne à une douleur que le romancier décrit avec grâce et simplicité.

« Il estoit encore bien matin et non por quant li solaux estoit jà levez biaux, si clers et si luisanz que tos li mondes en estoit jà esclaircis. La ou li roys Marc'h estoit à la fenestre en tel guise com ge vos di, il regarde et voit la royne venir qui sa harpe aportoit et la mist ilec devant un arbre ; puis se departi d'ilec et s'en retorna en sa chambre et ne demora puis guères, quant ele

188 pages d'impression, 137 sont de Chrestien.) — *Erec et Enide* a été publié à Berlin par M. Haupt.

revint, et aporta une espée molt richement appareillie de totes choses. Tot maintenant que li roys voit l'espée, il connoist lors qu'ele fu de Tristans et que ce fu l'espée que Tristans ama onques plus, et lors reconoist bien li roys sans faille que la royne se velt ocirre et de cele meime espée...

« La royne estoit adonc au prael si richement vestue et appareillie com le jor meimes qu'ele avoit esté coronée et sacrée... Et avoit avec tot ce sa corone d'or en sa teste;... ele vient a sa harpe droit et baise tot premierement le poig de l'espée, mais dou fuerre ele ne la trait pas, ainz la met devant li et comence desus à plorer molt tendrement et à regreter Tristan. Et quant ele a auques mené celui doel, ele prend sa harpe et la comence à atemprer. Et quant ele l'a atemprée, ele comença adonc a regarder tot entor li, et voit le temps si bel et si cler et si durement net, le soleill luisant, et d'autre part ot les oisellons qui chantent parmi le gardin lor divers chant et aloient lor joie faisant par laïent. Et quant la royne a escouté celui chant et cele mélodie, a tant li sovient du moroys ou ele ot ja tant de son déduit avec Tristan, et lors comence à plorer. Et quant ele a celui plorer finé, ele ratrempre autrefoiz sa harpe en tel maniere come ele voloit dire son chant, et comence son lay en tel maniere com vos orroiz.

Li solez luist et clers et biaux,
Et j'oi le dolz chant des oisiaux
Qui chantent par ces abroissiaux,
En tor moi font lor chanz noviaux...

Dolente mon doel recordant
Vois contre ma mort concordant
Mon chant qui n'est pas discordant;
Lay en faz douz et acordant.

Tristan, amis, quant vos sai mort,
Premièrement maldit la mort.
Qui de vos le monde remort,
Se d'autrevel mors ne me mort.

Puis qu'estes mort, ge ne quier vivre,
Se ne vos véisse revivre,
Par vos, amis, a mort me livre,
Ja iert de moi le mond delivre[1]... »

1. Manuscrit de Paris, nº 750. — Bartsch, Chrestomathie, 2e édit. p. 139.

Cette description touchante, remplie de traits heureux nous offre un exemple du degré d'invention et d'originalité qui est le mérite propre des romans français du cycle breton. Nos romanciers et nos poëtes ont emprunté à la Bretagne des sujets tout créés et sur plus d'un point ébauchés : leur verve facile, ingénieuse, a réuni, mis en ordre, développé et fécondé par d'habiles transitions, par la richesse et la précision des détails, les ébauches primitives, la poésie flottante et dispersée des anciennes légendes. On se confirmera dans cette opinion en lisant quelques vers du poëme de Tristan [1], publié par M. F. Michel.

Tristan, malade en Armorique, envoie des messagers en Cornouailles, à la reine Yseult, et lui mande d'accourir. Un terme est fixé pour le retour; passé ce délai, Tristan, incapable de supporter la vie, succombera à sa douleur. Le pavillon du navire annoncera de la haute mer, par une couleur convenue, le succès du message. A l'appel de Tristan, Yseult s'évade du palais pendant la nuit, avec les messagers, et, par une poterne du mur que baigne la Tamise descend dans un bateau tout préparé [2]. Pendant qu'elle traverse le détroit, son amant, dévoré de la fièvre de l'attente, languit et se désespère; il fait porter son lit sur le rivage

1. Le sujet de ce poëme, qui est très-ancien et très-distinct des légendes de la *Table-Ronde*, auxquelles on l'a rattaché plus tard, a été souvent traité au XII[e] siècle ; d'abord par un certain Bérox, sous Henri II d'Angleterre : vingt-cinq ans après par un trouvère nommé Thomas ; enfin par Chrestien de Troyes. —Voy. *Tristan*, recueil de ce qui reste de ses aventures, en français et en anglo-normand, par F. Michel. Londres, 1835-1838, 2 volumes. — Un fragment de 306 vers sur Tristan, en grec corrompu, a été trouvé au Vatican dans un manuscrit du XIII[e] ou du XIV[e] siècle et publié à Breslau en 1821.

2. Tresque li altre dorment tuit,
A célée s'en vunt la nuit,
Mult cuintement, par grand heur,
Par une posterne de le mur
Qui desur Tamise estoit.
A flod muntant l'ève i veneit.
Le batel i esteit tut prest,
La réine entrée i est.., (vers 13,081.)

pour apercevoir plus tôt le navire et la couleur du pavillon[1]. Yseult, pleine de désirs, approche enfin de ce rivage où elle est elle-même tant désirée : mais une tempête éclate et pendant cinq jours rejette le vaisseau vers la haute mer :

Oiez piteuse desturbance,
Aventure mult dolereuse ;
De tel désir, de tel amur
N'oïstes onc greignur dolur...
Li vens s'esforce e lève l'unde,
La mer se muet qui est parfunde,
Truble li tens, l'air epessist,
Levent wages, la mer nercist...
Itant cum dure la turmente,
Yseult se plaint, si se démente.
Plus de cinc jurs en mer dure
Li orages e la laidure...

Après l'orage, le calme plat : la nef, faute de vent, reste immobile. Et déjà l'on touche au terme fixé ; le dernier jour est venu; on arbore en vain le signal que Tristan ne peut encore apercevoir. Séparés par un destin jaloux, les deux amants, l'un sur le rivage, l'autre sur le vaisseau, se lamentent :

Terre désirent en la nef,
Mais il lur vente trop suef.
Sovent se clame Yseult chaitive,
La nef désirent à la rive,
Encore ne la virent pas...

Tristan, couché sur son lit, se tourne, le cœur navré, du côté opposé à la mer. Il se croit méprisé et trahi; cette pensée

1. Tristan, qui de sa plaie gist,
En sun lit forment languist ;
De ren ne puet confort aveir,
Mécine ne li puet vailler,
D'Yseult désire la venue...
Altre désir al quer n'el tint,
Et sovent se refait porter
En sun lit tout juxte la mer
Por atendre e véir la nef
Coment ele sigle e à quel tref... (*ibid.*)

le tue; après avoir appelé trois ou quatre fois Yseult, il expire :

> Jo ne puis plus tenir ma vie,
> Par vus, muer, Yseult, bele amie,
> N'avez pité de ma langur,
> Mais de ma mort aurez dolur.
> Ce m'est, amie, grant confort,
> Que pité aurez de ma mort.
> Amie Yseult ! treiz feiz dit,
> A la quarte rend l'esperit...

Des plaintes et des gémissements retentissent dans la maison de Tristan. On met son corps, vêtu d'un drap de soie, sur un lit d'apparat. A peine l'amant infortuné a-t-il fermé les yeux, le vent se lève et Yseult touche au rivage. Entendant les cris et la rumeur publique elle demande ce qui est arrivé; on lui répond : « Tristan est mort[1] ! » Eperdue, muette de douleur, elle court par la ville, « toute désafublée; » elle entre la première au palais et apercevant Tristan inanimé : « Vous êtes mort pour moi, dit-elle; je vais maintenant mourir pour vous[2]. » Elle se jette sur le lit, embrasse son amant, et se plaçant à côté de lui, meurt de désespoir[3].

C'est dans la description de ces langueurs et de ces tendresses, dans l'analyse délicate du sentiment, dans cette éloquence diffuse, molle, subtile, mais pénétrante de la passion que les trouvères du cycle breton ont excellé : encore une fois leur mérite est là, mérite bien différent de celui des Chansons de Gestes, et qui a fait pâlir la gloire du cycle féodal et carlovingien. Ces romans en vers et en prose sont donc

1. Tristan, li preus, li francs, est mort.

2. Amis Tristan, quant mort vus vei;
Par raisun vivre puis ne dei.
Mort estes par la meie amur,
Et jo muer, amis, de tendrur.

3. Dejuxte lui va dunc gésir,
Embrace li e si s'estend,
Son espérit aitant rend.

bien comme le dit M. P. Pâris, la glorieuse propriété, la création du génie français ; ils ont donné le modèle d'une poésie jusqu'alors inconnue au moyen âge et qui a suscité de nombreuses imitations. Volfram et Gotfrid en Allemagne ont traduit les poëmes de Chrestien de Troyes ; Dante, Arioste, le Tasse en Italie les ont plus ou moins imités ; l'Espagne, dans ses *Amadis,* s'est inspirée des chevaliers de la Table-Ronde : la légende d'Artus a fait le tour de l'Europe à côté de la légende de Charlemagne. A la fin du XIIe siècle, la poésie épique, agrandie et modifiée par l'apparition du cycle nouveau, avait achevé dans les esprits l'idéal de la perfection chevaleresque. Les mœurs générales en sentirent l'influence et en reflétèrent l'éclat ; un état du monde plus brillant et plus doux succéda désormais à la barbarie des temps féodaux.

CHAPITRE V

LE CYCLE DE L'ANTIQUITÉ. — FIN DE LA POÉSIE ÉPIQUE DU MOYEN AGE.

Comment l'antiquité a pu fournir une matière épique au moyen âge. — Idée qu'on se formait alors des héros et des mœurs de l'antiquité. — Croyances populaires sur la parenté des peuples anciens et des nations modernes.— Principaux poëmes du cycle antique : *Troie*, *Thèbes*, *Eneas*, *Jules César*, *Alexandre*.—Auteurs de ces poëmes. Benoît de Sainte-More. — Une classe particulière des poëmes épiques : les romans d'aventure. — Décadence et fin de la poésie épique du moyen âge. Causes de cette décadence.—Les poëmes en vers traduits en prose au xve siècle. La Bibliothèque bleue. — Popularité de notre poésie épique dans tout l'Occident. — Oubli qui succède à cette gloire ; mépris des siècles classiques pour le moyen âge. — Travaux et découvertes de la critique moderne, depuis 1830 jusqu'à nos jours.

Une troisième matière épique, un troisième cycle nous reste à examiner : c'est la *matière de Rome la grant,* comme disait le moyen âge, ou l'ensemble des sujets fournis à nos trouvères par l'antiquité. Mais comment des personnages étrangers, des événements si lointains pouvaient-ils intéresser le public du moyen âge et inspirer la verve naïve des poëtes populaires? Il n'y a plus rien là, semble-t-il, qui soit national, primitif et spontané; les conditions de l'épopée ne sont plus remplies : c'est une œuvre de clerc ou de savant, une des variétés de la littérature alexandrine. Sans doute ce cycle est le plus médiocre, le moins épique des trois; il parle moins vivement à l'imagination et n'excite pas au même degré l'émotion des foules; mais il est loin d'avoir autant que nous le supposons le caractère d'érudition pédantesque

qui nous frappe d'abord et nous déplaît. Il est plus national, plus populaire qu'il ne paraît, et cela pour deux raisons : la science, on pourrait dire l'histoire, en est absente, et quant aux héros anciens dont il chante la gloire, le moyen âge y voyait non des étrangers, mais des ancêtres.

L'histoire de l'antiquité, pour les imaginations du XII[e] siècle, n'était qu'une légende un peu plus ancienne que les autres. Toutes les formes du passé s'y confondaient : les époques, les nationalités, les civilisations flottaient pêle-mêle dans un souvenir obscur et indéterminé ; la nuit qui couvrait ce chaos, en effaçant l'idée des distances et des différences, égalait et rapprochait tout. César devenait un Charlemagne romain ; Alexandre, un Charlemagne grec ; tous deux, transfigurés en précurseurs du héros français, allaient comme lui par le monde, accompagnés de leurs douze pairs, battant les Sarrasins, et promenant sous tous les climats les invincibles phalanges de leurs barons. Le moyen âge abondait, avec un naïf orgueil, dans ce roman de l'ignorance : ne connaissant que lui-même, il façonnait l'univers à sa guise, et réduisait à sa taille l'humanité ; il donnait aux Grecs et aux Romains, à l'Orient et à l'Occident ses mœurs, ses lois, ses passions et ses croyances. En puisant à la source antique, le trouvère ne sortait pas de la fable ni du domaine des traditions de son temps, puisque l'antiquité n'était qu'une province de l'imagination populaire. A ces ressemblances supposées entre les peuples anciens et les peuples nouveaux s'ajoutaient des parentés fictives, de prétendues affinités créées par la vanité nationale. Au XII[e] siècle, il n'était pas une nation dans l'Europe chrétienne qui ne s'anoblît en se cherchant des ancêtres chez les Grecs, les Troyens ou les Romains : ces jeunes races avaient la manie des parvenus qui est de se fabriquer des généalogies et de se vieillir. Parmi ces illustres origines, la plus enviée, la plus disputée était l'origine troyenne : il y avait émulation à descendre des compagnons d'Hector, vaincus et fugitifs ; chacun par quelque endroit se rattachait à leur infortune, et les plus

fiers se vantaient de placer leur berceau dans les ruines d'Ilion.

Au fond cette croyance n'était que l'expression bizarre d'un sentiment vrai : il y faut reconnaître le vague souvenir des émigrations primitives d'Orient en Occident, l'obscure conscience de la parenté des races indo-européennes. Les Eduens et les Arvernes, à l'époque de la conquête romaine, s'étaient proclamés descendants d'Énée, et par conséquent frères des Latins ; Marseille avait élevé, de tout temps, la même prétention[1]. Au VIIe siècle, Frédégaire le Scholastique donne aux Francks pour premier chef le fils de Priam, Francion. Après la chute de Troie, dit-il, une partie des vaincus a colonisé la Macédoine, l'autre est venue fonder en Germanie la puissance des Francks[2]. Une charte du roi Dagobert accueille et consacre cette tradition ; l'auteur anonyme des *Gesta Francorum*, contemporain de Frédégaire, la reprend à son tour et la développe : elle passe de là dans tous les chroniqueurs, Aimoin, Sigebert de Gembloux, Paul Diacre, et devient la base de l'histoire de France. Les Normands, de leur côté, les Scandinaves et tous les Allemands revendiquent la même origine[3] ; les Bretons, nous l'avons vu, ne cèdent cette gloire à personne : ils ont leur légende nationale de *Brutus* petit-fils d'Énée et premier roi de la Bretagne[4]. Giraud de Barry compare les devins bretons à Calchas, Hélénus et Cassandre ; il signale des affinités entre le gallois et le grec, explique les noms bretons par des étymologies troyennes[5]. — L'histoire de Troie, au moyen âge, avait

1. Arvernique ausi Latio se fingere fratres
Sanguine ab Iliaco. (LUCAIN.)

— Voy. la même légende dans Sidoine Apollinaire, Ép. 7, liv. VII. — Ammien Marcellin, liv. XV.

2. *Scriptores rerum gallicarum*, t. II, p. 461.

3. Guillaume de Jumiéges, *Hist. des Normands*, l. I, ch. I.

4. Nennius établit ainsi la généalogie en la faisant remonter jusqu'à Jupiter et Caïn : « Brito (Brutus) filius Silvii, filii Ascanii, filii Æneæ, filii Anchisæ, filii Assaraci, filii Tros, filii Dardani, filii Jovis de genere Caïn... »

5. Il applique aux Bretons ce vers :

Æneadæ in ferrum pro libertate ruebant.
(*Enéide*, VIII, 648.)

donc un caractère national très-marqué; ce n'était point une légende morte, ressuscitée par des érudits, et rimée pour les écoles : elle touchait le public féodal au plus vif de son orgueil et de sa curiosité en illustrant l'antiquité des grandes races, en poétisant l'origine des noms les plus fameux. Ajoutons que cette parenté troyenne, dont personne ne doutait, rattachait du même coup aux nations modernes les Grecs et les Romains, puisque les uns avaient été mêlés aux destinées des Troyens et que les autres se glorifiaient de les avoir pour ancêtres [1].

Aussi, dès les commencements de la poésie épique, à l'époque des cantilènes, avant l'apparition des vastes compositions carlovingiennes ou bretonnes, les légendes antiques figurent dans les chants populaires à côté des sujets contemporains. Un conte provençal du XIe siècle reproduit l'histoire du retour d'Ulysse avec de légères altérations : Minerve y est remplacée par le personnage de Sainte-Foi, mais les traits caractéristiques de l'événement, le naufrage, le déguisement du héros, la découverte de la ceinture, les effets du lotus, tout s'y retrouve, et l'imitation est manifeste [2]. Un autre épisode de l'Odyssée, Ulysse chez Polyphème, est recueilli et défiguré dans le *Dolopathos* [3] : divers souvenirs mythologiques, débris de l'histoire d'Œdipe, de Thésée, d'Hercule et d'Orphée se mêlent dans les *lais* des Bretons aux légendes de Tristan, de Lancelot et d'Artus. Plus tard, au XIIe siècle, ce ne sont plus seulement de vagues traditions qu'on emprunte à l'antiquité, mais des sujets de poëmes; et ces poëmes se subdivisent en trois classes distinctes. Il y a d'abord les traductions libres où l'on imite, en les

— Ailleurs il dit, à propos de la chute de Troie : « c'est ainsi qu'ils ont perdu Troie jadis, comme naguère ils ont perdu la Bretagne. »

1. Sur toutes les questions qui ont rapport au cycle de l'antiquité, on peut consulter le savant travail de M. A. Joly, intitulé : *Benoît de Sainte-More et le roman de Troie* (2 vol. in-4°. Franck, 1871).

2. Fauriel, *Hist. de la poésie provençale,* VIe leçon.

3. Recueil de récits en vers, d'origine orientale, composé par Hébert le Clerc, au XIIIe siècle.

travestissant presque toujours et sans en avoir conscience, les poëtes anciens : tels sont les romans *de Troie*, *d'Énée*, de *César*, de *Thèbes*, grossièrement traduits de l'Énéide, de la Thébaïde et de la Pharsale, ou inspirés par les récits apocryphes de Dictys de Crète et de Darès le Phrygien. D'autres sujets viennent de légendes et d'histoires antiques plus ou moins défigurées, par exemple, le *Roman d'Alexandre*, puisé dans la collection fabuleuse du pseudo-Callisthènes. Une troisième espèce comprend les récits d'invention romanesque, comme *Athis* et *Porphyrias*, *Ypomédon* et *Protesilaüs*, où l'on ne prend à l'antiquité que des noms. Voilà l'ensemble varié, la triple matière dont se compose le cycle de l'antiquité [1].

§ I.

Principaux poëmes du cycle antique. — Auteurs de ces poëmes. — Benoist de Sainte-More.

Le caractère national et l'intérêt patriotique de ces sujets anciens sont si vivement sentis par tout le monde au moyen âge, ils font si évidemment partie des traditions de l'Europe nouvelle que nous voyons les mêmes hommes écrire en vers les annales de leur temps et s'exercer sur ces matières antiques : dans leur pensée, tout se lie étroitement; le passé et le présent forment les époques différentes d'une seule et même histoire. L'un des poëtes les plus féconds du cycle de l'antiquité est sans contredit Benoist de Sainte-More, auteur certain du *Roman de Troie*, auteur présumé du *Roman d'Eneas* : or, Benoist a composé en outre une chronique des ducs de Normandie, en 44,474 vers ; et dans cette chronique, où il remanie et développe, selon l'habitude constante du moyen âge, l'œuvre de Geoffroy Gaymar et celle de Wace, il ratta-

1. Presque tous ces poëmes n'existent qu'à l'état de manuscrit. Les seuls imprimés sont le *Roman de Troie* (1870), le poëme d'*Alexandre* (1861, Paris, Durand, éditeur ; 1846, Stuttgard, édit. H. Michelant), quelques fragments d'*Eneas* (Pey, 1856). — Il y a 13 manuscrits du roman de Troie à la Bibliothèque Nationale, 2 à l'Arsenal, 1 à Montpellier, 2 à Venise, 1 à Londres, 4 à Saint-Pétersbourg. Il a été traduit dans presque toutes les langues de l'Europe.

chait, comme ses devanciers, l'origine des Normands et des Bretons à l'histoire de Troie. Cette parenté des races tenue alors pour indubitable, était l'inspiration maîtresse et dominante de ces poëmes; elle leur imprimait un caractère d'unité bien plus visible au XIIe siècle qu'aujourd'hui [1].

Nous savons peu de chose sur ce Benoist de Sainte-More qui a rimé plus de 80,000 petits vers octosyllabiques [2]. D'où lui est venu ce surnom? On ne le sait pas avec certitude; l'époque de sa vie est seule hors de controverse [3]. Il était clerc, probablement, comme Wace et la plupart des rimeurs contemporains; à sa langue, à sa grammaire on le reconnaît Normand. Plus jeune que Wace et Gaymar, il paraît leur avoir succédé dans la faveur du roi Henri II et de la cour. Ce règne de Henri II Plantagenet, qui devait finir misérablement dans des querelles religieuses, jeta tout d'abord un vif éclat [4]. Suzerain d'Ecosse, roi d'Angleterre, conquérant de l'Irlande, duc de Normandie, maître de nombreuses provinces sur le continent, Henri II était le plus puissant et le plus riche des princes de son temps. Il possédait en France quarante-sept de nos départements, et le roi n'en avait pas vingt. Sa cour, où se pressaient des Normands, des Provençaux, des Français, des Anglo-Saxons et des Celtes, mêlait le goût des tournois, des spectacles, des lectures publiques et de la galanterie à la passion des festins prolongés et des chasses effrénées. Une sauvage et brutale énergie, fidèlement peinte dans le *Polycraticus* [5] de Jean de Salisbury,

1. Geoffroy Gaymar, dont nous parlerons ailleurs, avait fait avant 1146 une histoire d'Angleterre en 6,000 vers; Wace a repris et amplifié ce sujet en 16,000 vers. Après Wace et Benoist, un anonyme fit une compilation de leurs chroniques, qui a été publiée en 1821 par Pluquet sous ce titre : *Chronique ascendante des ducs de Normandie*. M. F. Michel a donné en 3 vol. in-4° la chronique de Benoist (1836-1844).

2. Le roman de Troie en compte 30,108. — *Eneas* en renferme 10,400. Tous ces vers riment deux par deux.

3. Voir le travail approfondi de M. A. Joly : *Benoist de Sainte-More et le Roman de Troie.* (2 vol. Franck, 1870-1871.)

4. Henri II régna de 1154 à 1189.

5. Ce *Polycraticus*, traduit en français par Mézeray en 1640, est un mé-

perçait sous les dehors brillants de cette vie chevaleresque. Le roi, violent lui-même comme il l'a trop prouvé, ne manquait pas de certaines grâces dans le maintien et dans la parole ; il avait les instincts élégants et raffinés des modernes despotes : absolu, fastueux, ami des lettrés et s'appuyant volontiers sur eux pour résister au clergé et dominer l'Église. Pendant que son fils Henri et son frère Richard, réalisant l'idéal de la chevalerie errante, chevauchaient sur le continent en quête d'aventures, il s'entourait d'une armée permanente, soldée par lui seul; il encourageait les légistes, il inspirait les poëtes. On compte sous son règne soixante-neuf écrivains, qui presque tous composèrent en latin ; Londres avait déjà trois écoles, et le roi, homme de goût lui-même et éloquent[1], allait de sa personne jusqu'au fond du pays de Galles pour entendre et recueillir les ballades chantées par le peuple sur les exploits d'Artus[2]. La vive Éléonore de Guyenne, l'élève des troubadours, animait de sa beauté et de son ardeur les fêtes galantes de cette civilisation anticipée; elle propageait en Angleterre les poésies de la Provence et répandait dans le Midi les légendes du cycle breton. Voilà dans quel monde a vécu Benoist de Sainte-More, et sous quelles inspirations il a composé ses romans et sa chronique.

Le *Roman de Troie*[3], son œuvre principale, nous offre un abrégé, et pour ainsi dire une *Somme poétique* des légendes héroïques de la Grèce à l'usage des lecteurs du XIIe siècle : le début résume l'histoire des Argonautes; les 2,680 derniers vers sont consacrés à ces *retours* des chefs grecs, à ces νόστοι célébrés par les cycliques; le corps du poëme est formé de la matière même de l'Iliade. Nous pouvons étudier ici, dans un

lange de politique, de morale et de philosophie. Né vers 1110, mort en 1180, Jean de Salisbury fut secrétaire de Thomas Becket.

1. « Eloquentissimus erat et litteris eruditus. » (Jean de Salisbury). Nul, dit Benoist,

> Qui mieux connist œvre bien dite,
> Et bien séant, et bien escrite.

2. Malmesbury, *Historia Anglorum,* p. 295. (Edit. de Gales.)

3. Composé de 1180 à 1190.

exemple frappant, les travestissements que l'imagination du moyen âge faisait subir à l'antiquité : raison de plus pour nous d'insister sur cette composition bizarre, mais caractéristique. — Quels sont les modèles imités par Benoist? A quelles sources a-t-il puisé? Il avait pu lire un poëme latin du xie siècle sur la ruine de Troie, *De excidio Trojæ*, poëme en 104 vers élégiaques et léonins qui avait pour auteur Bernard, moine de Fleury [1]. Au siècle suivant, Simon Chèvre-d'Or, moine de Saint-Victor, composa dans le même rhythme un abrégé de l'Iliade et de l'Enéide en 2 livres ; son récit commençait à la naissance de Pâris et finissait à la mort de Turnus. Ces abrégés, fort goûtés du public des écoles, ont été sans doute connus de Benoist ; peut-être lui ont-ils suggéré l'idée de son roman. Mais a-t-il connu le modèle par excellence, le peintre original et puissant de la Grèce héroïque? L'auteur du roman de Troie avait-il lu l'Iliade et l'Odyssée? s'est-il inspiré d'Homère ?

Le moyen âge vénérait le nom d'Homère, admirait son génie et ne lisait pas ses œuvres. C'était un enthousiasme de tradition, transmis aux temps barbares par la civilisation latine et adopté par des imaginations ignorantes, naïvement éprises de toutes les gloires du passé. Dans les chronologies et les essais d'histoire universelle en latin, le nom d'Homère fait époque et marque une date : on dit le *temps d'Homère*, comme il y a le *temps de Moïse* ou de *Salomon*. Le grand poëte est fréquemment cité, son témoignage est invoqué par les grammairiens et les philosophes : on recueille précieusement ses vers épars dans les écrivains latins. Bède le Vénérable (672-735), traitant une question de prosodie, s'appuie de son autorité ; un poëte de l'Ecole du Palais, Angilbert, neveu de Charlemagne, le prend pour parrain et porte son nom ; le moine Gunzon, au xe siècle, appelé d'Italie par Othon le Grand, emprunte trois mots à Homère en discutant contre le scolastique de Saint-Gall, Eckehard, qui lui a reproché une

1. Bernard vivait en 1050.

faute de grammaire, l'emploi d'un accusatif pour un ablatif[1]. Au siècle suivant, le chroniqueur Dudon de Saint-Quentin place « le grand Homère » à côté de Virgile et d'Horace ; Garnier, moine de Saint-Ouen, dans une satire contre un moine étranger, le cite avec le même respect. Homère est dans la chanson de Roland[2]. Bernard de Chartres, au XIIe siècle, commentant l'Enéide dans son cours de grammaire et d'humanités, juge les mérites de l'Iliade et de l'Odyssée ; les poëmes latins sur la ruine de Troie font aussi mention d'Homère[3] ; Henri de Huntingdon en parle dans le prologue de son histoire ; Gautier Map[4], Jean de Salisbury[5], Lambert d'Ardres en 1203, Jacobus Magnus au chapitre Ier du livre II de son Sophologium ; Rutebeuf, dans la *Bataille des sept arts ;* Guido Colonna, Jean de Meung[6] expriment tour à tour leur admiration pour cette gloire consacrée. Mais, répétons-le, ils admirent Homère sans le connaître, sur la foi de l'antiquité. Ces applaudissements sont un écho. Tout ce qu'on savait du poëte était contenu dans l'abrégé en vers latins placé sous le nom de Pindare : *Epitome ac summa universæ Iliados, Pindaro thebano auctore.* Le Ier chant a 112 vers, les quatorze derniers réunis n'en comptent pas plus de 340 ; l'ensemble s'élève à moins de 1,100 : voilà l'Iliade du moyen âge. Cette réduction, assez correcte, devint rapidement classique ; on l'expliquait dans les écoles[7].

1. Voir sa lettre aux moines de Reichenau, publiée en 1724 par dom Martène dans son *Amplissima Collectio.*
2. Vers 2,615.
3. Alter Homerus ero, vel eodem major Homero,
Tot clades numero scribere si potero.
4. « Quis in scriptis Homero major ? Quis Marone felicior ? »
5. « Illud celeberrimæ perfectionis opus... Homerus cœlestis fidelissimus imitator. »
6. D'Homère ne te souvient,
Depuis que tu l'as étudié ;
Mais tu l'as, ce semble, oublié.
(*Roman de la Rose*, 2e partie, vers 6,800.)
7. « Quelques-uns croient qu'il a existé au moyen âge des traductions latines et complètes d'Homère. A la Bibliothèque Nationale, il y a une tra-

Benoist n'a donc pas lu la véritable Iliade, et il y paraît bien quand on lit aujourd'hui son roman; outre le faux Pindare, Simon Chèvre-d'Or et Bernard de Fleury, il a consulté Darès le Phrygien et Dictys de Crète : ces deux auteurs, fort célèbres alors, sont ses principaux guides; il a puisé dans leurs récits la matière de ses descriptions. Expliquons ici l'origine de ces deux ouvrages apocryphes dont la fortune a été si grande et si durable auprès de la crédulité du public français; on comprendra mieux les erreurs qui, pendant si longtemps, ont obscurci dans les esprits le souvenir de l'antiquité. Dictys et Darès sont des noms supposés sous lesquels deux faussaires ont caché et accrédité leurs inventions. A quelle époque ont été composés ces récits? Probablement, vers les derniers temps de la période gréco-romaine: ce sont des productions de l'extrême décadence des lettres antiques, et comme le dernier débris d'un genre romanesque qui avait fleuri aux jours de stérilité et d'abaissement. Les *Héroïques* de Philostrate[1] peuvent nous donner une idée de ces légendes et de ces romans écrits sur la guerre de Troie pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne : les auteurs, quels qu'ils soient, des fictions de Dictys et de Darès connaissaient sans aucun doute les romans dont ils ont continué la tradition et popularisé les fables[2]. Peut-être ces deux noms, Dictys et Darès, sont-ils empruntés à quelque romancier antérieur : un bruit d'origine grecque, recueilli au IIIe siècle par Elien et Eustathe, attribuait à un Phrygien, nommé Darès, une *Histoire du siége de Troie* plus ancienne que l'Iliade. Il y a un Darès prêtre de Vulcain dans le Ve chant du poëme d'Ho-

duction latine de l'Iliade, vers par vers, due à Léon de Saint-Victor. (Manuscrits, nº 7,881.) L'exemplaire est de 1369. » (Note de M. Joly.) — Voy. aussi Thurot, *Etat des Etudes grecques au moyen âge*. Notices et extraits des manuscrits, t. XXII, pages 46-65, 108-110. — Egger, l'*Hellénisme en France*, t. I.

1. Philostrate, auteur de la vie d'Apollonius de Tyane, vivait sous Septime Sévère, au IIIe siècle.

2. Voir le savant ouvrage de M. Chassang : *Histoire du roman chez les Grecs*, page 213.

mère. Voici d'ailleurs une différence essentielle qui caractérise les deux récits et distingue les deux personnages : l'un est Troyen et l'autre Grec ; chacun d'eux, partial pour sa nation, raconte les faits dans un esprit exclusif, et, comme nous dirions, à son point de vue personnel.

Dictys de Crète, compagnon d'Idoménée, écrit le journal de la guerre de Troie « *ephemeridem belli Trojani conscribit* » sous l'inspiration de son chef et de ses compatriotes ; Darès, écrivain et guerrier, fait la contre-partie de ce récit, sous la dictée du patriotisme troyen[1]. L'un et l'autre épuisent le sujet, à la façon des poëtes cycliques et résument en vingt pages une histoire que tant de fictions ont enrichie. Dictys est le plus ancien et le plus habile ; il a connu des poëmes qui ont échappé à son rival : Darès, qui semble avoir écrit au VIe siècle, est plus ignorant, et, par suite, plus aride et plus monotone. Malgré ses défauts, il a fait les délices du moyen âge ; on l'a traduit en vers latins, puis en prose française dès 1272 ; la Renaissance du XVIe siècle n'a point détruit l'autorité de ses fictions ; Bossuet et Montausier le rangent parmi les classiques *ad usum Delphini*, et comme tel, il reçoit l'honneur d'une glose de madame Dacier. Pendant que Darès charmait les clercs des pays d'Occident, où l'on se vantait d'une origine troyenne, Dictys régnait sans partage en Orient : du VIIe au XIIe siècle il est la seule autorité que les Grecs reconnaissent et invoquent en ces matières. C'est au moment de la plus grande vogue de nos deux romans que Benoist écrit son poëme : aussi n'est-il pas étonnant qu'il se soit borné à les amplifier. Il les traduit, les combine et les développe comme il a traduit dans sa *Chronique* les historiens de Normandie : il a changé de sujet, en gardant son style et sa méthode. A ce fond il ajoute des emprunts faits aux *Métamorphoses* d'Ovide ; il y introduit les fées, les sorciers, tout le merveilleux du cycle breton ; il prend au XIIe siècle

1. On a perdu le texte grec de ces deux écrits. Il n'en reste qu'une traduction latine.

ses mœurs, ses croyances, ses modes, ses coutumes, et les applique de la meilleure foi du monde aux temps héroïques de la Grèce : Scarron sérieux, il travestit dans la naïveté d'un perpétuel anachronisme la haute antiquité.

Troie, flanquée de tours à créneaux, hérissée de clochers, dominée par le « maître donjon d'Ilion, » est une ville forte du moyen âge, pareille aux cités « orgueilleuses » que décrivent si complaisamment les Chansons de Gestes. Le roi Priam y convoque les barons de son fief et tient Parlement aux jours de grande fête. Calchas est un évêque qui a de nombreux couvents et un riche clergé sous son obédience. Dociles à sa voix, les Troyens jeûnent pour honorer les âmes de ceux qui ont succombé ; on porte solennellement les corps saints et les reliques sur le champ de bataille, au milieu des deux armées, pour jurer la paix. Les héros sont de vulgaires barons, « grands et gros, » gourmands, féroces, « hâbleurs et tricheurs, pleins de gaberie, » avec cela galants et amoureux, ayant tous une dame de leurs pensées. Entre Hector et Achille, le poëte a interverti les rôles : partout le Grec est sacrifié au Troyen ; l'invincible fils de Pélée, flagellé des plus dures épithètes, est presque toujours vaincu. Il est naturel que dans ce travestissement de la vérité les Troyens trouvent une revanche. Pâris lui-même, réhabilité, se transfigure en guerrier vertueux et intrépide : l'amant d'Hélène est devenu le modèle des preux[1].

1. Chevels avoit crespes et sors,
Et reluisanz plus que fins ors.
Sage esteit et vertuos,
Et d'empire molt coveitos...
Hardiz et prouz, et combatanz
Fort de ses armes et aidanz... (De 5,430 à 5,440.)

Voici le portrait d'Enée :

Eneas ert gros et petis,
Sages et en fez et en diz...
Les ielz ot vairs, lo vis joios,
De barbe et de chevels fus ros... (De 5,441 à 5,452.)

Je ne sais pourquoi il fait d'Hector « un borgne » :

D'andous les ielz boirnes esteit.

On pardonnerait facilement à Benoist son ignorance et ses paradoxes involontaires; mais son poëme a un tort plus grave : il ennuie. Le talent en est absent, la poésie ne s'y montre nulle part : on n'y rencontre pas même ces traits énergiques, cette verve d'expression qui éclatent çà et là dans les Chansons de Gestes. Une diffusion triviale, un puéril bavardage inonde et submerge tout. Ce défilé monotone de petits vers à rimes plates et d'expressions aussi plates que la rime est d'un effet insupportable. Rien ne prouve mieux, que le succès de pareilles œuvres, ce qu'il y avait de faiblesse native et d'incapacité dans ce qu'on appelle le génie du moyen âge. C'était un génie d'enfant, capricieux, plein de saillies, non sans grâces et sans heureux instincts, mais dépourvu de goût, de mesure, de noblesse, de vigueur soutenue du sentiment et du désir de la perfection.

Les autres poëmes du cycle de l'antiquité nous présentent les mêmes caractères et provoquent les mêmes réflexions. Le *Roman d'Enée*, qui devança de quelques années celui de *Troie*, est-il aussi de Benoist, comme on est tenté de le croire? Du moins on y peut saisir des airs de famille dans la ressemblance des défauts. On dirait la caricature d'un tableau de maître faite par un peintre de village. Voici de quel style l'auteur décrit l'agitation passionnée du cœur de Didon :

Mais point ne li mesaveneit.
Chevels ot blons, recercelez;
Par les espalles eteit lez;
Cors ot bien fet et forniz membres,
Mès ne les aveit mie tendres... (De 5,311 à 5,345.)

Tous les héros de Benoist sont *roux;* il en a fait des Normands et des Anglais. Même remarque pour les femmes : on n'en rencontre point de brunes dans le poëme.

Andromacha fu gresle et blanche,
Plus que n'est la neis sur la branche.
Blons fu sis chief et ver si oill,
Franche et simple, et sans orgoil.
Le col aveit de long espace,
Bele fu de cors et de face. (De 5,499 à 5,505.)

Sans doute Benoist a peint la cour d'Henri II sous ces noms grecs et troyens.

Torne et retorne molt sovent,
Ele souspire et si s'estent,
Souffle, gemist, et si baaille,
Moult se démene et se travaille,
Tremble, frémist, et si tressaut;
Le cueur li meut et si li faut...
Ele acole son couvertor;
Confort n'i treuve ne amor.
Mille fois baise son orillier,
Tout pour l'amor au chevalier.

Nous y voyons Didon ramenée dans sa chambre par quatre comtes, Enée armant Pallas chevalier. Quand les Troyens assiégent la ville de Latinus, Lavinie, du haut d'une tour, lance une flèche avec une lettre à l'adresse d'Enée[1]. Celui-ci et la jeune fille, à travers la mêlée et pendant l'assaut, se font les yeux doux, l'un sur le revers du fossé, l'autre dans sa tour; ils s'envoient des baisers. Les barons, des deux parts, s'en aperçoivent; ils « s'en gabent » entre eux d'un ton goguenard, et le bon Enée, « qui entendit moult bien leurs gabs, un poi s'en sourist. » — Ce roman, plus court que celui de *Troie*, compte 10,400 vers : il y en a 9,891 dans l'*Enéide*. L'auteur a retranché les épisodes de Laocoon et d'Achéménide, les jeux en Sicile, les conseils tenus dans l'Olympe et tout le merveilleux du poëme. Ces lacunes sont comblées par des hors-d'œuvre qu'on croirait empruntés aux fabliaux ou au *roman du Renard*. Nous en citerons un exemple. En dépit des préférences accordées par la reine Amate à Turnus, Enée est l'amant favorisé de Lavinie. Un dialogue s'engage, sur les remparts de la ville, entre la mère et la fille : « Ce n'est donc pas Turnus qui est ton ami, dit la mère. — Non certes, je vous le garantis, répond la fille. »

1.
Adonc leva de le fenestre,
Et a pris enke et parchemin,
Si a escrit tot en latin.
La letre dist qui ert el' brief.
Salus mandoit el' premier chief
A Eneas son chier ami...

... Donc n'a nom Turnus tes amis.
— Nenil, Dame, je vous plévis.
— Et comment donc? — Il a nom : E ;
Dont sospira, puis redist : NE.
D'ilec à pièce noma, AS,
Tot en tremblant le dist et bas.
La roïne se porpensa,
Et les sillabes assembla.
— Tu m'as dit E, et NE, et AS,
Ces letres sonent ENEAS.
— Voir, voir, Dame, ce est il.
— Si, ne t'ara Turnus ? — Nenil.
— Qu'as tu dit, fole desvée ?
Scés-tu à qui tu t'es donée ?
Cil cuivers (perfide) est d'itel nature
Qu'il n'a gaires de feme cure...

Voilà ce qu'est devenue, dans les ridicules subtilités de ce jargon barbare, l'admirable beauté du poëme de Virgile [1].

Le roman anonyme *de Thèbes,* composé dans le même goût, écrit du même style, est une paraphrase fort libre et fort ennuyeuse de la *Thébaïde* de Stace. La seule différence qui existe entre ce travestissement et les précédents, c'est que le sacrilége poétique, commis contre une œuvre inférieure et déclamatoire, est beaucoup moins grave. Là aussi il est question de « messes, de psautiers, de clercs, de processions : » les chevaliers jeûnent, portent la haire ; Amphiaraüs est un « archevesque moult courtois. » Ces naïvetés nous dispensent d'insister. — Le roman de *Jules César* imite, ou plutôt traduit la *Pharsale* de Lucain. Car, au moyen âge, Lucain, Stace, Virgile, la plupart des poëtes et des prosateurs latins sont dans toutes les bibliothèques. Ce qui manque aux hommes de ce temps-là ce n'est pas la connaissance, mais l'intelligence de l'antiquité. Ils ont en mains les textes ; ils n'ont pas le

1. Le roman d'*Eneas* n'a pas été imprimé. Il existe en manuscrit à la Bibliothèque nationale. Le minnesinger Henri de Veldeke en a donné une traduction libre dans son *Enéide.* — On lira avec curiosité les fragments d'*Eneas* publiés en 1856 par Alexandre Pey, d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale.

sentiment de la valeur des chefs-d'œuvre. Deux choses se dérobent aux lecteurs, aux imitateurs des nobles poëmes antiques et leur échappent absolument : l'âme et le génie du poëte. L'art supérieur, la beauté idéale, comme un rayon captif dans un milieu obscur, s'enlaidit et se déforme en traversant ces esprits étroits, sans délicatesse, qu'une éducation incomplète et grossière n'a tirés qu'à moitié d'une longue barbarie. Si Homère eût été connu, on ne l'aurait ni mieux apprécié ni plus habilement imité que Virgile. Le *Jules César* se distingue des œuvres du même genre en un seul point : l'auteur, Jacques de Forez, qui n'a mis, dit-il, que quatre mois à le faire, se tient beaucoup plus près du texte latin et ne se permet pas ces digressions où les autres s'égarent. Il a moins *enromancé* sa matière. Mais il n'est pas plus fidèle pour tout le reste, ni surtout meilleur poëte. Le caractère général de ces imitations versifiées, c'est l'égalité dans la platitude[1].

Une œuvre cependant s'élève au-dessus de ce niveau de médiocrité désespérante, et sans se distinguer par un mérite éminent, ni surtout par des qualités soutenues, nous offre quelques passages dont la verve et le ton belliqueux rappellent les tirades retentissantes de nos meilleures chansons de

1. Le *roman de Thèbes* et le *Jules César* sont inédits. — Voici quelques vers du *Jules César ;* le manuscrit porte la date de 1280 :

> Lors est li ber à Rome en joie retornez ;
> Si fu donc récéus à Rome et honorez,
> Del atour du triomphe qui li fu présentez.
> Li triomphes c'est ce qu'ainçois qu'il fust entrez
> En Rome, la citez contre lui est alez,
> Et li poeples de Rome et trestous li ber nez,
> Et si li fu un chars contre lui amenez
> Qui toz estoit d'argent et d'or enluminez,
> Et quatre blancs chevaus i avoit acouplez,
> Que por traire le char i avoit ajoustez.
> Et quant César li ber fu vestus et parez,
> A vestéure d'or, sur le char est montez...

La versification diffère ici doublement de celle que nous avons remarquée plus haut : ce sont des alexandrins et des strophes monorimes, au lieu d'octosyllabes à rimes plates.

Gestes. Je veux parler du roman d'*Alexandre*, si longtemps populaire au moyen âge, et qui n'a pas usurpé sa réputation[1]. Ce roman, attribué à Lambert le Court et à son continuateur Alexandre de Bernay, trouvères du XIIe siècle, a dû être composé avant 1188, puisque la Chanson de Florimond, qui est de ce temps-là, en fait mention : il reste à savoir si nous possédons bien le texte du XIIe siècle. Suivant une conjecture de M. Paulin-Pâris, l'œuvre de Lambert le Court n'existe plus et nous n'avons qu'un remaniement, dont l'auteur est Alexandre de Bernay, le même qui fit le roman d'*Atys* et de *Porphyrias*, ou le *siége d'Athènes* : quant au manuscrit, il date de 1330 [2]. Ces deux trouvères ne sont pas les seuls que ce sujet ait inspirés ; il y a toute une Geste, ou tout un cycle particulier d'Alexandre au moyen âge. Dès le Xe siècle, Albéric de Besançon célébrait ce héros, en strophes octosyllabiques monorimes qui semblent appartenir à un dialecte intermédiaire entre la langue d'oc et la langue d'oïl : le trouvère du XIIe siècle les connaissait et il s'en est souvenu[3]. Après Lambert le Court et Alexandre de Bernay, d'autres

1. C'est ce roman qui a fait donner aux vers de douze syllabes le nom d'*Alexandrins*. Ils avaient déjà été employés dans le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem ;* mais le roman d'*Alexandre* les mit en vogue, et l'épithète leur resta comme la marque de leur célébrité et le titre de leur succès.

2. La question est étudiée à fond dans la Thèse de M. Talbot (1850). — Le roman lui-même a été publié pour la première fois à Stuttgard en 1846 par M. Michelant. M. Talbot en a donné une nouvelle édition.

3. On a retrouvé des fragments de ce vieux poëme. — Voir la Chrestomathie de l'ancien français. (Bartsch, 2e édit. p. 18.) Portrait et éducation d'Alexandre, dans Albéric :

Clar ab lo vult, beyn figurad,
Saur lo cabeyl, recercelad,
Plein lo collet et colorad,
Ample lo peyz et aformad,
Lo corps d'aval beyn enforcad,
Lo poyn el braz avigurad,
Fer lo talent et a pensad...
L'uns l'enseyned, beyn parv mischin,
De grec sermon et de latin,
Et lettra fayr' en pargamin,
Et en ebrey et en ermin,
Et fayr' à seyr et à matin
Agayz encuntre son vicin...

poëtes ont ajouté des épisodes, des développements nouveaux à la Geste principale; ce sont : Pierre de Saint-Cloud, Jean le Nivelais, Jean de Brisebarre, Simon de Boulogne, Guy de Cambrai, Jean de Motelec, Jacques de Longuyon, Huon de Villeneuve ; le meilleur d'entre eux, ou le moins mauvais, est Pierre de Saint-Cloud, auteur du poëme intitulé : *Signification* (présages) *de la mort d'Alexandre.*

Revenons à la branche principale, à l'œuvre de Lambert le Court et d'Alexandre de Bernay, qui compte 22,606 vers. Où nos deux poëtes ont-ils pris la matière de leur roman? Quel est le texte ancien qu'ils ont traduit et imité? — A côté de l'histoire d'Alexandre il s'était formé, pendant la vie même du héros et dès le lendemain de sa mort, un ensemble de légendes et de récits semi-fabuleux qui eurent pour premiers interprètes accrédités les Clitarque, les Onésicrite, les Callisthènes. Partout ces fictions vivent et se développent en regard de la tradition authentique; elles se mêlent à l'histoire vraie chez les poëtes et les moralistes, font corps avec elle au point de la rendre méconnaissable. Ce merveilleux flottant, qui s'enrichit sans cesse, remplit les narrations de Plutarque, les récits oratoires de Quinte-Curce, les déclamations de Sénèque, les abrégés de Justin, les invectives de Juvénal, les réflexions philosophiques de Dion Chrysostome. Un peu plus tard, la légende est recueillie par les chroniqueurs byzantins et les poëtes persans : un romancier anonyme du VIIe ou du VIIIe siècle, le pseudo-Callisthènes, la résume sous une forme suivie et précise. Cette œuvre byzantine se répand en Occident, grâce à la traduction latine faite sous le pseudonyme de Julius Valérius. Une biographie persane d'Alexandre, traduite en grec au XIe siècle par Siméon Seth, protonotaire de l'empereur Michel Ducas, pénètre à son tour dans les écoles et les bibliothèques d'Europe ; et si l'on tient compte, enfin, d'une *Alexandréide* en vers latins, composée au XIIe siècle, d'après Quinte-Curce, par Gauthier de Châtillon, chanoine de Tournai, — poëme que le moyen âge élevait au-dessus de l'Iliade, — on aura

toutes les sources où nos trouvères ont puisé, et tous les éléments qui ont servi à la composition du roman français d'*Alexandre*.

Ce roman suit, en effet, dans sa marche et son progrès, l'ordre du pseudo-Callisthènes. Après un début sentencieux, qui est bien selon le goût du temps[1], le trouvère décrit longuement les présages qui signalent la naissance du conquérant. Il est naturel que des miracles accompagnent l'apparition d'un tel prodige. L'enfantement de ce génie extraordinaire met en émoi le monde entier[2]. L'éducation du jeune prince est longuement décrite : il apprend sous des maîtres habiles l'hébreu, le grec, le latin, le chaldéen, le droit, la géométrie, la physique et l'astronomie, en un mot, la science complète du trivium et du quadrivium, augmentée de l'étude des langues orientales que les croisades avaient mise en honneur. Sa mère Olympias, personne d'une beauté accomplie, est une châtelaine qui aime les doux chants, les accords de vielle, de harpe, de « cinfonie, » et qui n'a garde d'oublier, dans les leçons données au jeune Alexandre, les arts d'agréments, la danse, la harpe, la lyre, les ballades et les chansons[3]. — Devenu grand, et bien « fourni de membres » Alexandre, sur l'avis de ses barons est armé chevalier. Aristote lui conseille d'élire douze pairs qui conduiront ses

1. Qui vers de rice estoire veult entendre et oïr,
Pour prendre bon exemple de proece aqueillir,
De connoistre raison d'amer et de haïr,
De ses amis garder et cièrement tenir, etc...

2. A l'eure que li enfes dut de sa mère issir,
Demonstra Diex par signes qu'il se ferait crémir ;
Quar l'air convint muer, le firmament croisir,
Et la tere croler, la mer par lius rougir,
Et les bestes trambler et les homes fremir ;
Ce fut senéfiance, ne vus en cuid mentir,
Por monstrer de l'enfant qu'en ert à avenir
Et com grant seignorie il aroit à tenir.

— Tous ces passages rappellent les descriptions de l'*Alexandre* d'Albéric de Besançon. (Bartsch, Chrestomathie, page 19.)

3. On peut encore comparer, sur ce point, les deux trouvères, celui du xe, et celui du xiie siècle. (Chrestomathie, page 19.)

batailles ou, comme on disait, ses *échelles* : « l'échelle, » c'est le corps d'armée au XIIe siècle.

Sa première guerre est contre le duc Nicolas, qui tient un fief sur les bords du lac Copaïs. Vêtu d'un haubert à triple maille, coiffé d'un heaume étincelant, tenant de sa main gauche une targe, et de sa droite un pieu acéré, Alexandre marche à l'ennemi en déployant son oriflamme : il tue Nicolas dans un combat singulier, comme Charlemagne tue l'émir Baligant dans la *Chanson de Roland*. Après la victoire, il distribue à ses barons les fiefs conquis. Poursuivant ce premier succès, l'armée assiége la forte et illustre cité d'Athènes, si bien défendue par les barons qui la gardent, que jamais roi, ni duc, si fier et si vaillant qu'il fût, n'avait réussi à s'en rendre maître[1]. Enflammés par l'exemple et par les discours d'Alexandre, les Macédoniens s'élancent et emportent d'assaut la citadelle. Voici un fragment de sa harangue :

Vus, jouene baceler de près et de desroi,
Qui amés bele dame et le rice donoi,
Et desirés sovent et guerres e tornoi,
Qui primes montera sur la roche, je croi,
E de ma rice enseigne monstrera le desploi,
X marcs li donrai-je, je li plévis ma foi.

Nous ne voulons pas analyser le poëme; qu'il nous suffise de signaler rapidement les endroits les plus saillants : *le siége de Tyr*, le combat singulier d'Alexandre contre le duc tyrien *Balès*, l'épisode fameux du « fourrage de Gaza, » *les fuerres de Gadres*. Arrivé devant Tyr, Alexandre est émerveillé du nombre des chevaliers qui garnissent les remparts; il y en a tant

Que li mur de la vile en estoient reluisant.

1. De sens et de clergie est si enluminée
Qu'el monde n'a sapience qui là ne fu trovée :
Mult est noble li vile et rice et asasée,
Et li baron dedans l'ont isi bien gardée,
C'onc ne fu rois ne dus, tant caincist haut espée,
A cui la signorie en fust onques donée.

Il les somme de se se rendre, sinon il les fera brûler vifs avant le soleil couchant :

> Se ne me le rendés ains[1] le soleil coçant,
> Je vus ferai ardoir en un feu flamboiant.

Le combat de Gaza n'est au début qu'une escarmouche entre des fourrageurs; de là le titre de cette description. Peu à peu la bataille s'étend, l'ennemi grossit, et 800 grecs sont aux prises avec 30,000 persans.

> Fu molt fort li estors et durs li capléis,
> De lances et d'espées mervillous férréis,
> De targes et d'escus tant espais hurtéis,
> De Buisines, de cors, mervillous cornéis,
> De corps de chevalier pesans abatéis... [2].

On dit que les Croisés, en traversant les lieux où le trouvère avait placé ce combat de géants, ordonnaient aux jongleurs de chanter les exploits d'Alexandre, et s'échauffaient au récit de ces antiques prouesses, rajeunies par la ressemblance des situations, par la fraternité magnanime qui, à travers les siècles, en dépit des différences de langage et de nationalité, unissant tous les cœurs généreux, constitue dans la poésie, comme dans l'histoire, les familles héroïques[3].

La fin du poëme, à l'imitation du pseudo-Callisthènes, est remplie de légendes fantastiques. Lancé à la poursuite de Porus dans les déserts de la Bactriane, Alexandre y rencontre des monstres, des sirènes, des arbres prophétiques, toutes

1. *Ains*, avant.
2. Citons encore ce vers énergique sous une forme triviale :

> M'espée (mon espée) meurt de faim et ma lance de soif !

— On voit que le roman d'Alexandre, comme les Chansons de Gestes, est en strophes monorimes. Il y en a qui comptent jusqu'à 108 vers.
3. Dans ce poëme, Alexandre, sans être chrétien, a les habitudes pieuses du temps de saint Louis. « Il fait ses oraisons sous un olivier odorant. » On rencontre beaucoup de vers du genre de celui-ci :

> Qui meurt por son signor o Dieu (avec Dieu) a mansion.

les surprises, toutes les terreurs du merveilleux, les variétés les plus imprévues des créations de la magie. C'est dans ce monde nouveau, sur ce champ de bataille extraordinaire que les deux armées se joignent : le duel des deux rois, suivant l'usage féodal, tranche ce dernier nœud et achève la conquête de l'Orient. Un instant, la fortune d'Alexandre, comme celle de Charlemagne sur les bords de l'Ebre, a paru chanceler; un coup terrible de Porus a étourdi son adversaire et fait trembler les Macédoniens. A la vue du péril qui menace Alexandre un cri d'effroi part des rangs :

Que fais-tu ? Tiens toi bien, gentil rois coronés !
Onques mais par cop d'om ne fu si atterés ;
Nous sommes trestous mort, si tu es affolé.

De retour à Babylone, le conquérant meurt empoisonné dans un festin. Sur son lit funèbre, il partage le monde entre ses capitaines. Voici le dernier legs de ce testament triomphal; pour abréger, nous en résumons la pensée : « Compagnons, écoutez mes dernières paroles. J'ai encore un legs à vous faire. C'est la France, contrée rude à conquérir, avec Paris sa capitale. La France est la reine du monde. Rien n'égale la valeur du peuple qui l'habite. Recevez-la, ainsi que la Normandie, l'Écosse et l'Irlande. Que ces terres du couchant soient à vous. » Le poëme se clot sur cet anachronisme patriotique. Le héros n'en peut dire plus, sa tête s'incline, ses yeux se ferment et les saints du ciel emportent au séjour éternel l'âme qui s'exhale de ses lèvres. Les barons mènent un tel deuil dans le palais qu'on n'entendrait pas Dieu tonner[1].

Au trouvère maintenant de prendre congé de l'assistance en lui laissant dans l'esprit, pour impression finale, quelques maximes de sagesse pratique. Il finit comme il a débuté, par des moralités à l'usage du public féodal :

Li rois qui son royaume veult par droit gouverner,
Et li dus et li comte ki terre ont à guarder,

1. Se Diex tonast el ciel, ne fut-il pas oïs.

Tous cil doivent la vie Alixandre escouter :
Se il fu crestiens, onques ne fust tel ber !
Rois ne fu plus hardi, ne mius scéut parler.
Onques puis qu'il fu mors, ne vit nul hom son per.
Assez vus en pot-on longement deviser ;
N'en dirai plus avant, ma raison voel finer.

Nous ferons comme le vieux poëte : nous finirons « notre raison, » notre sujet, par quelques réflexions. Ces poëmes du cycle savant, si nombreux, si developpés, si longtemps populaires, nous montrent jusqu'à quel point les souvenirs de l'antiquité, plus ou moins mêlés de fables, avaient pénétré dans le cœur et dans la mémoire des peuples nouveaux. Aussi n'est-ce point chez les écrivains du moyen âge un pédantisme quand ils abondent en citations, en allusions, en reminiscences tirées des auteurs anciens : tout cela, dans leur pensée, se confond avec l'histoire des origines nationales; ils ont l'air de puiser dans un trésor qui est à eux et à leur pays, de ressaisir un héritage, de reprendre leur bien, leur patrimoine partout où il se trouve.

La célébrité de ces romans épiques ne s'est pas bornée à la France. L'Allemagne, la Hollande, l'Italie, l'Angleterre, l'Irlande, la Grèce même s'emparèrent du *roman de Troie* et le traduisirent. Il fut aussi traduit en prose française, et la Bibliothèque nationale possède quelques-unes de ces traductions manuscrites[1]. Plus tard le théâtre s'empare de ces romans et les transforme en *miracles* et en *mystères*. En 1389 on joue à Paris l'*Entremest du siége de Troie* par ordre de Charles V. Au xve siècle, Jacques Millet, étudiant de l'université d'Orléans, écrit un miracle intitulé : *Destruction de Troie la grande mise par personnages et divisée en quatre journées*. Millet connaissait au moins les traductions en prose du roman de Benoist. — Jusqu'au xvie siècle, on voit

1. Nos 1612, 1627, 1631. — Il y a aussi à la même Bibliothèque, sous le nº 821, un poëme de 2,000 vers sur le premier exploit d'Hector, poëme inspiré par l'œuvre de Benoist, et qu'on pourrait appeler les *Enfances Hector*.

régner dans l'histoire de France la tradition fondamentale de ce même poëme, c'est-à-dire la croyance à l'origine troyenne des Français : cette légende fait autorité. L'historien latin de Philippe-Auguste, Rigord, à propos du pavage de Lutèce, rappelle que le nom de Paris vient de Pâris Alexandre, fils du roi Priam. Les grandes chroniques de Saint-Denys tiennent le fait pour constant et avéré : « li commencement de cette estoire sera pris à la haute lignée des Troyens dont elle est descendue par longue succession... Certaine chose est donc que li Roys de France, par les quiex le royaume est glorieus et renomez, descendirent de la noble lignée de Troie[1]. » En 1491 Nicolas Gilles, auteur des *Annales de France,* reproduit sans la discuter l'opinion de ses devanciers : « de Dardanus vinrent les Troyens, dont sont descendus François, Vénitiens, Anglois, Normands, dont la noble lignée dure encore. » En 1499, Robert Gaguin, écrivant ses *Annales rerum gallicarum*, dit la même chose en latin. L'arbre généalogique de la maison de France continue à plonger ses racines dans le sol sacré d'Ilion. Aussi l'orgueil de Louis XII, vainqueur à Ravenne, prenait-il pour savante et poétique devise le mot d'Anchise à Enée : *ultus avos Trojæ.* Tant ce sentiment de vénération pour l'antiquité, surtout pour nos prétendus aïeux troyens, avait été vivant et profond au moyen âge[2] !

§ II

Décadence et fin de la poésie épique. — Formes diverses de ce déclin. — Travaux modernes qui ont tiré de l'oubli notre ancienne épopée.

Nous avons observé, dans toutes les variétés de leur formation et de leur développement, les trois grands cycles

1. Recueil des historiens de France, t. III, p. 153.
2. Pour de plus amples détails, consulter le travail spécial et très-savant de M. Joly, déjà cité.

épiques du moyen âge ; achevons cette longue étude par l'histoire de leur décadence. Suivant la loi qui règle les destinées des genres littéraires, deux causes principales, après plusieurs siècles d'éclat, ont préparé et consommé la ruine de notre ancienne épopée : l'une est, comme toujours, la satiété du goût public et le besoin de changement, naturel à l'esprit humain ; l'autre est le principe même de toutes les décadences, la raison profonde de toutes les chutes irrémédiables, je veux dire, le désaccord survenu entre les mœurs, les sentiments, les idées de la société, et cette poésie qui en avait été si longtemps l'ardente et fidèle expression.

On peut placer dans la seconde moitié du XIII[e] siècle le commencement du discrédit et de l'affaiblissement qui, sous l'action de ces influences générales, précipite vers son déclin l'épopée du moyen âge. A ce moment, l'ardeur des croisades tombe, l'esprit féodal épuré par la chevalerie a beaucoup perdu de sa vigueur première et de sa confiance en lui-même ; un pouvoir nouveau, d'origine populaire, s'annonce en politique et fait déjà figure sur les champs de bataille : la littérature vive et moqueuse des fabliaux, des chansons, des dits satiriques, des comédies, interprète de l'opinion naissante, éclot de toutes parts et dispute la faveur publique à l'ancienne poésie. Nous avons dit qu'à la fin du XII[e] siècle les Chansons de Gestes, menacées dans leurs succès par la vogue rivale des poëmes du cycle breton, avaient emprunté à la Table-Ronde son merveilleux et ses aventures romanesques : un siècle plus tard, pour répondre aux exigences d'un goût nouveau, elles se laissent pénétrer et envahir par une poésie légère et frondeuse. La bonhommie sceptique, le cynisme railleur et les maximes égalitaires de l'esprit bourgeois s'y déploient librement [1] ; la scolastique universitaire s'y produit

1. Voir notamment *Charles le Chauve*, *Hugues Capet*, *Beaudoin de Sebourc* On lit dans *Hugues Capet :*

Dieu est tout rassotis qu'ainsi avance un homme.

— Et dans *Beaudoin de Sebourc :*

Car trestous venons d'Eve, notre père fu Adans.
Il n'est nul gentis ; nul homs n'est vilain.

à son tour, avec les allégories raffinées du roman de *la Rose*. De là des œuvres bâtardes, démesurées dans leur prolixité équivoque, pleines d'emprunts disparates, de redites fastidieuses, où la seule inspiration vraie est la négation même de toute poésie élevée, et qui finalement ne présentent qu'une plate imitation des anciens récits ou une parodie, plus ou moins volontaire, du ton héroïque [1].

Distinguons les formes variées de cette décadence, les symptômes les plus visibles du mal intérieur qui décompose et détruit notre épopée nationale. — Parmi les poëmes du XIVe et du XVe siècle, œuvres d'arrière-saison où se trahissent l'affaiblissement et la langueur, on peut établir trois classes ou catégories assez nettement tranchées. Il y a : 1° *les sujets nouveaux,* pris en dehors des anciennes légendes épiques, par exemple, *Hugues Capet, le Bastard de Bouillon*, *Beaudoin de Sebourc, Charles le Chauve*, *Tristan de Nanteuil;* ce sont, pour la plupart, des caricatures de l'épopée; 2° *les compilations;* 3° les *remaniements*. Les compilateurs font un poëme en rassemblant, dans une sorte d'amalgame, des compositions anciennes : ainsi, Nicolas de Padoue, réunissant *Roland, Ferragus*, la *Prise de Nobles*, publie le résultat de sa compilation sous ce titre nouveau ; l'*Entrée en Espagne*. Le comte de Valois, frère de Philippe le Bel, demande à Girard d'Amiens un poëme sur les exploits de Charlemagne : Girard collectionne les chansons de Gestes et les chroniques dont l'empereur était le héros, et fait avec ces éléments hétérogènes, plus ou moins habilement assortis, un vaste roman poétique en trois livres, intitulé *Charlemagne*. Ceux qui se bornent à remanier les textes, sans les compiler, changent la forme des vers, substituent l'alexandrin au décasyllabe, rajeunissent le style et l'orthographe, habillent le vieux poëme

1. Un exemple curieux de cette transformation de la Chanson de Gestes en poëme héroï-comique, c'est *Beaudoin de Sebourc*. — Consulter sur cette décadence : Léon Gautier, *Epopées nationales,* t. Ier, p. 450, etc. ; 2° les dix volumes du Cycle Carlovingien, publié par le ministère de l'Instruction publique ; 3° l'*Histoire littéraire de la France,* du tome XXII au tome XXV.

à la mode récente, et surtout le surchargent d'épisodes et d'interminables descriptions. De là ces versions nouvelles d'anciennes chansons de Gestes qui comptent jusqu'à 20,000 et 30,000 vers[1]. Comme on le pense bien, ces poëmes sont lus et non chantés ; on les écrit sur de beaux parchemins, destinés à enrichir et illustrer les bibliothèques des princes ; ils circulent dans les mains d'un public d'élite, et se passent de l'intermédiaire du jongleur ou du rapsode : ce sont des livres[2].

Les romans du cycle breton dégénéraient aussi rapidement que les Chansons de Gestes; ils se transformaient peu à peu en *Poëmes d'aventures*, où tout est fictif, où l'imagination, affranchie de la légende comme de l'histoire, absolument détachée des traditions sur lesquelles étaient fondés les trois grands cycles, multiplie à son gré les incidents, crée les personnages sans autre but que d'amuser un lecteur oisif par une série de complications imprévues et par la peinture des mœurs contemporaines. Un mot définit le *poëme d'aventures* : il ressemble à nos romans modernes. Pour la forme, il tient beaucoup du cycle breton; il emploie le petit vers de huit syllabes à rimes plates, fait abus du merveilleux et des récits interminables; mais, pour tout le reste, il s'en sépare, et relève uniquement de la fantaisie individuelle du conteur. Dans cette liberté de tout feindre et de tout oser, voici les

1. *Ogier le Danois* dans son édition dernière a 25,000 vers; *Huon de Bordeaux*, 30,000 ; *Lion de Bourges* 40,000.— On voit déjà paraître dans ces textes rajeunis des mots de formation savante, calqués sur le latin, à la place des anciens mots formés spontanément, comme nous l'avons expliqué, par le langage populaire : ainsi, *captif*, *intègre*, *natif*, au lieu de *chétif*, *entière*, *naïf* que le peuple avait tirés du latin *captivus*, *integer*, *nativus*.

2. Tous les poëmes de l'époque de décadence n'ont pas cette longueur excessive. Il y a des exceptions. Citons, par exemple, le *Combat des Trente*, qui est de la seconde moitié du XIVe siècle. Le combat (entre les trente Bretons et les trente Anglais) se livra en mars 1350. Le poëme suivit de près, et Froissard en parle. Il est très-court (300 vers à peine), il est rempli d'imitations du style des Chansons de Gestes : on dirait un pastiche fait par quelque ménestrel industrieux. Ce texte, qui n'offre rien de remarquable, a été découvert en 1819 et publié peu de temps après.

principales inventions dont le retour fréquent et l'habitude révèlent les goûts dominants du public, ses exigences les plus impérieuses, et tracent, pour ainsi dire, le cercle où se bornait l'essor, en apparence illimité, du caprice poétique.

Beaucoup de ces romans se plaisent à célébrer l'amour idéal et transcendant que la chevalerie commençait à mettre en honneur, « la fine et loyale amour, » comme on disait alors, la passion qui est un culte rendu à l'objet aimé [1]. D'autres, donnant une forme précise, une nuance particulière à cette peinture, nous décrivent le long martyre et l'intrépide constance de l'amant qui a porté en trop haut lieu l'ambition de son cœur. Un jeune vassal, amoureux de la fille de son suzerain, brûle d'un feu secret qui n'ose se déclarer, ou qui n'excite qu'un froid dédain, s'il s'enhardit, également malheureux par son indiscrétion et par sa pudeur : il tombe malade et touche de pitié la châtelaine orgueilleuse, ou bien, pour vaincre par la gloire un mépris obstiné il court le monde à la recherche de périls illustres. Alors commence l'histoire compliquée des aventures et des prouesses où se complaît la vaillance du moyen âge, où son imagination s'exalte, et que nous connaissons au moins par de piquantes parodies [2]. Tous ces aventuriers, « ces traverseurs de voies périlleuses, » ne sont pas des héros, ni même des amoureux : il en est qui voyagent simplement pour retrouver une femme, un fils, pour éclaircir une énigme qu'un génie malin a jeté à l'improviste dans leur destinée ; d'autres vont à Rome, à Saint-Jacques de Compostelle, ou en Terre sainte pour le bien de leur âme : les pèlerins égalent en nombre les chevaliers [3].

1. Roman d'*Adamas et Ydoine,* inédit et anonyme en 7,600 vers (XIIIe siècle).

2. Poëmes de *Blancandin,* d'*Elédus et Serène*. — *Blancandin* a pour auteur Philippe de Reim, il compte 3,240 vers (XIIIe siècle.) — Dans *Elédus* et *Serène,* roman anonyme du XIIIe siècle, la scène est en Afrique.

3. Le roman de l'*Escoufle*, anonyme, en 9,160 vers (XIIIe siècle). — *Flore et Blanchefleur*, un des plus anciens romans, traduit en allemand en 1230. (M. Bekker l'a publié à Berlin en 1844.)

C'est aussi un personnage souvent décrit, que celui de la femme innocente calomniée par une rivale, chassée par son époux, jetée sur un frêle esquif en pleine mer, ou poursuivie dans des forêts désertes, en butte aux plus cruels outrages de la mauvaise fortune, jusqu'au jour où la main de Dieu se montre et fait resplendir dans une réhabilitation inattendue la vertu persécutée [1]. Le roman prépare ainsi au drame une vaste matière d'incidents et de péripéties qui, dès le XIVe siècle, sera largement exploitée : parmi les *Miracles*, publiés de notre temps, il en est plusieurs qu'on peut rapprocher de ces récits manuscrits et qui ne sont, en effet, que d'anciens poëmes d'aventures arrangés pour la scène. L'imagination de nos conteurs, ingénieuse et féconde, est rarement à court d'inventions, ou si l'on veut, d'expédients. Quand ils ont épuisé les enlèvements, les travestissements et les reconnaissances, ils ont recours aux enchantements et aux métamorphoses : dans *Guillaume de Palerme*, poëme anonyme du XIIIe siècle, en 9,600 vers, le héros du récit est un chevalier changé en loup par la félonie de sa femme. Les allégories du roman de la Rose commencent aussi à figurer dans nos poëmes : les principaux personnages du roman de *la Poire* sont Franchise, Simplesse, Doux-Regard, Beauté, Courtoisie, Raison ; leurs faits et gestes remplissent un récit de 2,800 vers qui sont encore en manuscrit. Citons, enfin, pour achever cette analyse, une conception fort goûtée du public en ce temps-là, et qui plus tard fournira nombre de *Miracles* et de *Moralités* : c'est le contraste d'une vie pleine de crimes, expiée et couronnée par les rigueurs d'une pénitence héroïque, — destinée extrême, exceptionnelle, dans le bien comme dans le mal, qui laisse au lecteur une impression à la fois terrible et consolante. Nulle part cette opposition, chère aux âmes chrétiennes, n'est plus

1. La *Manekine*, de Philippe de Reim (roman publié en 1840 par F. Michel). — *Eracles*, par Gautier d'Arras (XIIIe siècle). Ce poëme a été traduit très-anciennement en allemand.

énergiquement accusée que dans le poëme de *Robert le Diable*, qui devint un drame au XVe siècle[1].

Ainsi le poëme épique dégénérait sous toutes ses formes, qu'il fût breton d'origine ou carlovingien, et se dépouillant peu à peu de ses caractères primitifs, il se changeait en un simple récit fabuleux dont l'unique but était d'amuser un public désœuvré. Pour remplir cet objet, les vers n'étaient pas nécessaires, la prose suffisait, d'autant plus que le succès des chroniques du XIVe siècle avait mis la prose en crédit. Le terme de cette décadence générale fut donc la traduction en prose des anciennes matières épiques que les siècles précédents avaient traitées en vers : l'épopée du moyen âge finit par cette métamorphose[2]. Le XVe siècle est l'époque de ces traductions. On ne se borne pas à une simple version, on remanie le texte, soit pour l'abréger, soit pour l'étendre; on y fait entrer par interpolation les idées, les passions, les modes nouvelles; la licence des fabliaux, la verve moqueuse et triviale de l'esprit bourgeois chasse les derniers restes de l'inspiration héroïque : la noble matière, abâtardie dans sa décrépitude, est tombée en roture.

Sur une centaine de poëmes en vers, la moitié environ a été traduite en prose : les bibliothèques de Paris possèdent trente de ces traductions. Les sujets carlovingiens qui furent les premiers transformés, parce qu'ils étaient les plus en vogue, sont : *Les Lohérains*, *Aliscamps, Amis et Amiles, Berte aux grands piés*, *Guillaume d'Orange*, *Ro-*

1. On trouvera dans le tome XXII de l'*Histoire littéraire de la France* (p. 757-887) un travail complet sur les Poëmes d'aventures; ce travail est de M. Littré.

2. Les traducteurs sont unanimes à déclarer que le public préfère la prose aux vers : « l'acteur du présent livre s'est ému paoureusement d'en rescripre aulcuns hautains faits et translater de rime en prose à l'appétit et cours du temps. » (Préface d'*Anséis de Carthage.*) — « Dieu donne que je puisse translater de vieilles rimes en cette prose l'histoire d'*Aimery de Baulande*. Car plus volontiers si esbat-on maintenant qu'on ne souloit, et plus est le langage plaisant prose que rime. Ce dient ceux auxquieulx il plaist qu'ainsi le veulent avoir. » (Préface d'*Aimery de Baulande.*)

land, Renaut de Montauban, le Voyage de Charlemagne à Jérusalem; mais le cycle breton, plus romanesque, attira surtout les préférences des traducteurs. Au XVIe siècle, la moitié des poëmes traduits en prose, c'est-à-dire le quart des anciens sujets épiques, furent imprimés; c'est ce qu'on appelle les *Incunables,* ou premières éditions. Ce nombre se réduisit à dix ou douze dans la *Bibliothèque bleue* [1], fondée au siècle suivant; et de nos jours, il y a encore trois ou qnatre de ces anciens romans qui courent les campagnes ou se cachent au fond de la balle des colporteurs : ce sont les *Quatre fils Aymon, Fier-à-bras, Huon de Bordeaux, Galien le restauré.* Le théâtre avait pris au cycle carlovingien quelques-unes de ses conceptions : on peut citer un *Miracle d'Amis et Amiles,* un *Mystère de Berte aux grands piés,* le *Jeu d'Huon de Bordeaux* [2].

Cette longue décadence ne fut pas sans gloire; notre épopée, en prose comme en vers, remplit l'Europe et propagea chez les nations les plus lointaines les légendes et les héros sortis de l'imagination française. Le génie de nos voisins s'est éveillé au bruit de notre poésie, il s'est animé de sa flamme et éclairé de sa lumière : à l'origine de toutes les littératures d'Occident, on retrouve la marque de cette influence, la preuve certaine des larges emprunts qu'une imitation naïve et spontanée ne prenait pas la peine de dissimuler. Au moyen âge, l'imagination européenne relève de la nôtre et prend chez nous ses inspirations : elle est notre obligée et, comme on disait alors, notre vassale. L'épopée française a deux siècles d'antériorité sur les plus anciennes conceptions du génie étranger, notamment sur le *romancero*

1. Ainsi appelée de la couleur du papier dont on recouvrait ces publications à bon marché.

2. Les souvenirs des poëmes épiques sont épars dans tous nos poëtes du XVe siècle; témoin ces vers de Villon :

> Berte aux grands piés, Biétrix, Allis.
> Harembourges qui tint le Maine.....

— V. Léon Gautier, t. I, p. 111, 484.

du Cid et sur le recueil des *Niebelungen*. Nos poëmes carlovingiens ou bretons passent en Italie au XIIIe siècle ; ils y sont lus et transcrits dans leur texte primitif ; les bibliothèques italiennes possèdent encore de ces anciennes copies, où les vers français sont fortement italianisés sans être pour cela traduits en italien. C'est dans les deux siècles suivants qu'on les traduit, et ainsi se forme la compilation célèbre des *Reali di Francia* [1] dont un manuscrit remonte à 1350. Au XVIe siècle, les impressions de ce recueil se multiplient ; il y en a onze pour la seule Venise ; les *Reali di Francia* sont la *Bibliothèque bleue* de l'Italie. Qui ne sait que Boiardo, Pulci, l'Arétin, Arioste ont habillé à l'italienne les légendes et les héros de notre épopée ?

Chaque peuple, dans ce partage de nos dépouilles, marque ses préférences. L'Angleterre imite ou traduit *Charlemagne, Amis et Amiles*, *Beuves d'Hanstone, Roland*, *Fier-à-bras*, *Ferragus*. En Allemagne, un curé de Souabe, Courand, imitait le poëme de Roland dans le *Ruolandes lied*, dès le XIIe siècle. Plus tard, on traduit au delà du Rhin *Renaud de Montauban, Ogier le Danois, Charlemagne : Fier-à-Bras* y était encore réimprimé en 1809. On a deux traductions flamandes, l'une de *Guiteclin* (Witikind), faite au XIIIe siècle, l'autre de *Roland*, écrite au siècle suivant ; il existe un poëme néerlandais du XIIIe siècle, sur *Ogier le Danois*, et des traductions en prose des *Lohérains*, du *Chevalier du Cygne*, des *Quatre fils Aymon*, de *Renaud de Montauban*, composées en Hollande au XVIe siècle. La Norwége, la Suède et l'Islande traduisent *Charlemagne*, *Roncevaux, Ogier, Guillaume au court nez, Guiteclin*, le cycle breton presque entier ; elles compilent ces légendes dans la *Karlamagnus-Saga*, vaste recueil en dix parties qui doit toutes ses richesses à nos trésors poétiques. Cette compilation, traduite à son tour en danois au XVe siècle, devient sous cette forme la *légende du César Charlemagne*. On a rajeuni dernièrement cet ouvrage, et il est encore un des

1. *Les légendes royales de France.*

livres les plus populaires du Danemarck. Il n'est pas rare, même aujourd'hui, chez les Hongrois et chez les Slaves d'entendre le peuple chanter des vers sur Charlemagne et Roland; un fragment de *Beuves d'Hanstone* a pénétré aussi jusque dans ces contrées. Le *Cid*, en Espagne, fut composé à la fin du XIIe siècle, avec des romances antérieures, mais sur le modèle de nos chansons de Gestes ; d'autres romances sont consacrées à la gloire d'*Ogier*, de *Renaud*, d'*Aimeri*, et de la *Belle Aude*. Au XVIIe siècle, Calderon prit des sujets dans *Fier-à-bras ;* Lope de Vega, dans *Ogier*. Les *Amadis* sont une imitation du cycle breton, et leur première apparition date de 1359 : aussi quand la France, en 1540 et 1575, se passionna pour ces héros espagnols, quand elle essaya de se les approprier sous le titre d'*Amadis des Gaules*, elle reprenait, sans y penser, peut-être sans le savoir, son propre bien qui, dès le XIVe siècle, avait passé les monts [1].

En signalant à l'origine des littératures européennes l'empreinte du génie français, nous pouvons dire, comme M. Paulin Pâris, dans un élan de juste fierté : « les voilà nos romans et nos poëmes, tels qu'ils ont été reproduits de tous côtés, presque du vivant des trouvères eux-mêmes, par des traductions anglaises, italiennes, allemandes, flamandes, hollandaises, espagnoles, bohêmes, polonaises, grecques, danoises, suédoises, norwégiennes et islandaises [2] ! » Pendant de longs siècles ils ont charmé les imaginations et fait l'éducation poétique de l'Occident. Les genres sérieux, le sermon, la scolastique leur empruntaient des arguments et des exemples; dans le peuple et chez les grands, les esprits en étaient nourris et pénétrés: ils ont épanché sur la jeune Europe une source vive et brillante, égale en ampleur, sinon en beauté, aux légendes homériques. Et ce n'est pas seulement en littérature que leur influence est visible, elle inspire et domine

1. V. Léon Gautier, t. I, p. 500 et suiv. — *Histoire littéraire de la France*, t. XXII. — T. XXIV, 199.
2. *Histoire littéraire*, t. XXII, p. 12.

cet ensemble de goûts, d'habitudes qu'on appelle la mode; nulle preuve plus frappante ne saurait être alléguée de leur vaste popularité. Au moyen âge les tableaux, les tentures, les tapisseries, les meubles, les bijoux, les enseignes, tout, jusqu'aux cartes à jouer, reproduisaient les scènes et les personnages illustrés par nos poëmes.

Leur action se faisait sentir encore sur la civilisation naissante, en France et à l'étranger, lorsque depuis longtemps déjà leur texte primitif, défiguré par tant de contrefaçons, discrédité par sa rudesse et sa vétusté, était enseveli et comme inhumé sous la poussière des bibliothèques. La Renaissance acheva de les ruiner et de les abolir dans l'esprit des hommes du XVI[e] siècle. Alors commence, pour durer jusqu'à nos jours, cet injuste mépris qui condamnant sans examen tout le moyen âge, frappe du même blâme les vertus et les vices, la poésie et l'ignorance, la foi sincère et la superstition, les œuvres sublimes et la barbarie pédantesque. Notre histoire est pleine de ces proscriptions insensées, de ces révolutions accomplies dans l'opinion publique par un dédain exclusif, implacable : la France, à certaines époques de préjugés et de colère, semble se plaire à sévir contre elle-même, à se calomnier, à se flétrir dans le passé, à retrancher avec fureur les plus belles pages de sa vie nationale.

Pendant trois siècles, c'est à peine si quelques érudits se souviennent qu'il a existé une épopée française. En 1575 paraît à Lyon une *Vie des anciens poëtes provençaux*, par Jehan de Nostre Dame, où il est fait mention de plusieurs trouvères épiques; ces mêmes noms sont cités en 1580 dans la Bibliothèque française de Duverdier et dans celle de la Croix du Maine en 1584. Les *Recherches* d'Estienne Pasquier parlent d'*Ogier*, de *Berte*, des jongleurs, de *Roland à Roncevaux;* les *Origines de la Poésie française*, par le président Fauchet, donnent une bibliographie qui contient 127 poëtes français antérieurs à l'an 1300. Tous ces renseignements sont vagues, incomplets, souvent dé-

daigneux. Un ou deux auteurs de poétiques, traçant la règle « du grand œuvre » de la future épopée qui doit rivaliser avec l'Iliade et l'Énéide, se hasardent timidement à conseiller aux poëtes de prendre leurs sujets et leurs personnages dans les vieux romans de chevalerie : conseil hors de saison, qui reste sans écho. Si le XVIe siècle renie un passé qui le touche de près, que pouvons-nous attendre du siècle suivant? Et cependant, même au temps de Racine, de Louis XIV et de Boileau, l'étude de nos antiquités chrétiennes et nationales a conservé des adeptes : Mabillon découvre des textes ignorés et les signale à l'attention des érudits; Leibnitz, dans ses *Annales Imperii occidentis,* discute et éclaircit la légende Carlovingienne. Ducange avait lu et dépouillé un bon nombre de nos vieux poëmes; les Bollandistes en 1688 exprimaient le vœu qu'on les publiât[1]. Huet, écrivant à Segrais en 1678 citait une vingtaine de chansons de Gestes; Galland publiait un *Discours* « sur quelques romans gaulois peu connus. » En 1719, la *Bibliothèque* historique du P. Lelong donnait une liste rajeunie des romans de Chevalerie. C'est vers le même temps, en plein XVIIe siècle, que la maison Oudot de Troyes, à l'enseigne « *du Chapon d'or couronné* » fondait la *Bibliothèque bleue* et répandait dans le peuple des campagnes huit ou dix de ces romans par centaine de milliers d'exemplaires.

Au XVIIIe siècle, la Bibliothèque bleue passe de Troyes à Epinal et Montbéliard, et continue ses publications. Les recherches savantes sur le moyen âge continuent aussi sans bruit et sans éclat, sans attirer la moindre attention du public contemporain. De 1733 à 1749, Dom Rivet fait paraître les neuf premiers volumes de l'*Histoire littéraire*, où il recule jusqu'au Xe siècle la naissance de notre épopée : ce travail

1. « De francica tamen veteri lingua fortasse non male mereretur qui ejusmodi poemata proferret in lucem. » (*Acta Sanctorum Maii*, t. VI, 811. Année 1688). — Le *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* de Ducange (3 vol. in-fol.) parut en 1678.

immense est accueilli avec une froideur qui décourage et arrête l'entreprise. Des vocations héroïques résistent à cette indifférence; la passion de quelques érudits pour les anciens monuments de notre littérature grandit dans l'isolement et l'obscurité, en dépit des préjugés ignorants, et se signale par des prodiges de patience et de sagacité : des vies entières se dévouent à ces investigations méprisées; on accumule en silence des matériaux dont la richesse fait encore aujourd'hui notre admiration. La Curne de Sainte-Palaye, mort en 1781, laisse 4,000 notices de manuscrits français, les éléments d'un dictionnaire de nos antiquités, des mémoires en trois volumes sur l'*Ancienne Chevalerie*, de nombreuses copies de nos chansons de Gestes, transcrites de sa main sur les textes primitifs; enfin cent volumes in-folio manuscrits qui résument un demi-siècle de labeur. A mesure qu'on approche de la Révolution, la mobilité agitée de l'opinion publique, certaines bizarreries de la mode semblent, par intervalles, remettre en honneur et rendre à la lumière cette partie de notre littérature si profondément ignorée : il y a là quelque chose de naïf et d'étrange qui pique la curiosité blasée des esprits sceptiques. Mais on n'exhume le moyen âge que pour le travestir et le farder. Les poëtes du XIIe siècle avaient transformé les héros antiques en barons féodaux; les écrivains du siècle de Louis XV et de Mme de Pompadour changent en marquis de l'Œil-de-bœuf, en mousquetaires, en grands seigneurs *à talons rouges* les douze pairs de Charlemagne. M. de Tressan surtout se fait une célébrité par son ardeur à *florianiser* nos chansons de Gestes : il est impossible de déployer plus de verve insolente, plus d'insouciant mépris pour la vérité, plus de fatuité convaincue dans une entreprise de profanation littéraire, dans ce mensonge de l'embellissement, soutenu comme une gageure, avec l'intrépidité brillante du gentilhomme.

M. de Paulmy, en 1775, avait conçu l'idée de publier la *Bibliothèque universelle des romans;* il confia la série des romans du moyen âge à M. de Tressan, et quinze ou vingt

de nos anciennes légendes, enjolivées au goût de Versailles, prirent place parmi les cent douze volumes que fournit, de 1775 à 1788, cette publication [1]. Singulière coïncidence ! Au moment où l'on affublait notre ancienne poésie de cette élégance ridicule, un Anglais, Thomas Tyrrhiwt, dans les *Canterbury tales of Chaucer* (1772-1778), signalait un manuscrit contenant le vrai texte de la chanson de Roland, et donnait au monde savant l'indication, d'abord inaperçue, qui a permis à M. F. Michel de retrouver en 1836 et de publier le plus beau monument de l'épopée française [2].

1. Un seul exemple suffira pour caractériser *le genre* et le style de M. de Tressan. Il avait lu qu'une *chanson de Roland* existait au moyen âge; ne la retrouvant pas, il imagina de la refaire, et c'est le plus sérieusement du monde qu'il composa cette fade romance, à l'usage des gardes françaises, en la donnant pour l'équivalent d'une Chanson de Gestes :

Soldats français, chantons Roland,
De son pays il fut la gloire.
Le nom d'un guerrier si vaillant
Est le signal de la victoire.

Roland étant petit garçon
Faisait souvent pleurer sa mère ;
Il était vif et polisson.
Tant mieux, disait monsieur son père.
A la force il joint la valeur,
Mauvaise tête avec bon cœur,
C'est pour réussir à la guerre...

Au paysan comme au bourgeois
Ne faisant jamais violence,
De la guerre exigeant les droits
Avec douceur et bienséance ;
De son hôte amicalement
Il partageait la fricassée...

... Pour une princesse, dit-on,
Il eut le cœur un peu trop tendre.
Elle l'abandonne un beau jour
Et lui fait tourner la cervelle.
Aux combats, mais non en amour,
Que Roland soit notre modèle.

« Voilà ce que nous croyons que chantaient nos soldats il y a sept ou huit cents ans en allant aux combats » dit sans sourciller M. de Tressan. — (L. Gautier, t. I, 584.)

2. Notons encore certaines publications du XVIIIe siècle qui, sans se rapporter à la poésie épique attestaient du moins les dispositions favorables d'une partie du public à l'égard du moyen âge et peuvent être consi-

Nous arrivons enfin à l'époque d'impartialité savante, de curiosité sérieuse et féconde, de véritable réhabilitation. Elle commence au lendemain de 1830. Depuis 1815, l'exemple de Châteaubriand, un retour mélancolique vers les institutions du passé tombées dans les sanglantes tragédies de la Révolution, un goût déjà très-vif pour les études historiques, avaient rendu au moyen âge la faveur de l'opinion ; mais ce n'était encore là qu'une vague et fausse sentimentalité, une sorte de mysticisme d'ancien régime, une *restauration* selon la politique et non selon la science. De cette ferveur à la mode, de cet enthousiasme de bonne compagnie naquit le *style troubadour*, qui s'étale avec toutes ses grâces dans la *Gaule poétique* de M. de Marchangy, et se reconnaît même, à certains traits disparates, dans les premiers vers de Victor Hugo et d'Alfred de Vigny.

Jusque-là on s'était passionné pour ou contre nos origines littéraires : il restait à les connaître. On le comprit, et l'on se mit à l'œuvre pour dégager la vérité des illusions très-diverses et des préjugés variables d'une longue ignorance. Deux choses étaient à faire : découvrir, épurer, publier les textes, et appuyer sur cette base de solides études critiques. Les travaux de M. Raynouard en 1830, une lettre de M. Michelet en 1831, une thèse sur *Roland* soutenue par M. Monin en 1832, des articles de M. Fauriel dans la *Revue des Deux-Mondes*, donnèrent le signal et tracèrent les grandes lignes d'un plan vaste et raisonné d'exploration. Dès-lors, les publications de textes nouveaux se succèdent, et la critique, devenue plus hardie et plus sûre, développe, à cette lumière, ses aperçus, étend, redresse et précise ses conclusions. Notre vieille poésie épique, exhumée par fragments, étudiée sur tous les points à la fois, révèle en traits saisis-

dérées comme les signes précurseurs d'un vaste travail d'exhumation. En 1756 parut le recueil des *Fabliaux* par Barbazan ; en 1742, on publie les poésies du roi de Navarre ; en 1774, l'abbé Millot donne son histoire des *Troubadours;* en 1779, Legrand d'Aussy complète Barbazan par une traduction en prose des fabliaux du XIIe et du XIIIe siècle.

sants l'originalité de ses mérites, avec l'inévitable mélange de ses imperfections et de ses rudesses ; bientôt une histoire générale des chansons de Gestes devient possible. A toutes ces recherches méthodiques et rigoureuses il ne se mêle que le degré d'imagination nécessaire pour animer le travail et rendre la vie à ce passé qu'on ressuscite; la sévérité de la science domine les écarts et les saillies de l'enthousiasme individuel. En 1832, M. P. Pâris publie *Berte aux grands piés;* en 1833, paraît le poëme de *Garin;* en 1836, la *Chanson de Roland;* en 1837, le *Brut*, publié par M. Leroux de Lincy; en 1839, la chanson des *Saisnes* ou des Saxons (F. Michel), et *Raoul de Cambrai* en 1841 (Edouard le Glay). M. Littré, en 1847, traduit le premier chant de l'*Iliade* en vers imités du moyen âge et dans le style épique du XIIe siècle. Une nouvelle édition de *Roland* est donnée en 1850 par M. Génin, et le tome XXII de l'*Histoire littéraire,* à la date de 1852, résume, dans une remarquable analyse signée de M. P. Pâris, les résultats obtenus. En 1856, le décret impérial du 12 février, inspiré par M. Fortoul, ordonne de publier intégralement les manuscrits qui renferment nos anciens poëtes encore inédits, un total de quatre millions de vers[1]. De 1856 à 1870, l'impulsion, loin de faiblir, semble prendre une vigueur nouvelle. Les éditions de textes anciens se multiplient ; les histoires particulières ou générales, fortifiées de tous les travaux antérieurs, commencent à paraître et s'imposent avec autorité à l'attention du monde savant, en France et en Europe[2].

1. Suivant le plan soumis au ministre par M. Guessard, ce recueil devait compter 60 volumes de 60,000 vers chacun, soit 3 millions 600,000 vers. M. Fortoul écrivit en marge de ce rapport : « *Tout, tout, publier tout.* » Le « tout » se fût élevé à 4 millions de vers. De cette idée si large est sortie, en 1859, sous le ministère de M. Rouland, une publication partielle, le *Cycle Carlovingien*, qui se poursuit actuellement et lentement.

2. *Les Origines de l'Epopée*, par M. d'Héricault sont de 1859; les articles publiés par M. Littré dans le *Journal des savants*, ont été réunis en volume en 1863; l'*Histoire poétique de Charlemagne*, par M. Gaston Pâris, date de 1865. Les trois volumes de M. Léon Gautier ont paru de 1865 à 1868. Nous avons fait connaître ailleurs tous ces travaux, ainsi que les études de M. de la Villemarqué sur le *Cycle Breton* (1860), celles de M. P. Pâris sur le même

Voilà comment notre épopée nationale, vengée de l'oubli et du mépris qui ont si longtemps pesé sur elle, a reconquis son rang dans l'estime publique et sa place au soleil par une véritable résurrection. Depuis 1830 jusqu'à nos jours, ce zèle érudit, cette curiosité patiente a suscité plus de deux cents ouvrages. Et ce n'est pas seulement l'épopée qui a provoqué ces efforts habiles, cette émulation infatigable entre des talents si nombreux et si variés : la même ardeur s'est portée sur la littérature entière du moyen âge. En 1830, l'histoire de nos origines littéraires n'existait pas ; il y a vingt ans, elle était pleine de lacunes et d'obscurités : elle existe aujourd'hui, elle est créée et constituée ; et bien qu'on y puisse encore signaler çà et là, dans les détails, quelques vides et quelques incertitudes, il est permis, du moins, d'en embrasser l'ensemble et d'en mesurer la richesse. C'est ce que la suite du livre, fidèle à la méthode suivie dans ces premiers chapitres, achèvera de démontrer.

sujet (1868, 1872), et les deux volumes de M. Joly sur *Benoist de Sainte-More* (1870-1871).

CHAPITRE VI

LA POÉSIE LYRIQUE DU MIDI. — LES TROUBADOURS.

Caractères particuliers qui distinguent la littérature du Nord et celle du Midi. — Domaine géographique de la poésie méridionale. — Pourquoi le nom de *Poésie provençale* a prévalu. — Monuments qui subsistent de cette littérature; pertes qu'elle a faites. — Ses origines : la poésie populaire. Conjectures sur cette première période. — Deuxième époque : la poésie de cour ou poésie des Troubadours. Place qu'elle occupe dans l'histoire de la littérature provençale. — Des causes qui ont favorisé l'essor de la poésie lyrique des Troubadours. — L'élégance chevaleresque de la société du Midi. — Les prétendues cours d'amour. — Formes diverses et caractères généraux de cette poésie. Les plus célèbres poëtes. Des autres genres poétiques cultivés dans le Midi. — Décadence et fin de la poésie lyrique provençale. Son influence sur les pays voisins et les littératures étrangères.

Descendons au Midi, dans cet autre domaine de la langue romane des Gaules, où les mêmes causes générales de progrès et de fécondité, en partie modifiées par les circonstances locales, agissaient à la même époque avec puissance sur les imaginations, développaient les germes accumulés au sein des sociétés nouvelles, et faisaient éclore pendant deux siècles et demi une brillante poésie lyrique en regard des richesses de l'épopée du Nord. Nous y retrouverons la même empreinte, plus visible encore, des institutions et du génie de l'antiquité, les ardeurs de la foi chrétienne et de l'héroïsme guerrier, la violence tragique des passions féodales, les aventures et les fêtes qui remplissaient la vie chevaleresque, toutes les émotions dont la France et l'Angleterre nous

ont donné le spectacle : mais une destinée plus heureuse, mieux défendue contre les maux extrêmes des guerres intestines et des invasions étrangères, les douceurs d'un repos mieux assuré, plus de mollesse dans les mœurs, une civilisation plus élégante, la face des choses moins souillée de sang et de misères, un ciel plus riant, une nature plus aimable encadrant des scènes moins terribles, voilà ce qui répand sur les ressemblances essentielles et les affinités intimes des deux moitiés de notre pays la diversité vivement tranchée des nuances particulières; voilà ce qui change, avec l'aspect et le caractère de la société méridionale, les inspirations de la poésie qui en est l'image et l'expression.

Marquons les limites, déjà indiquées plus haut [1], de cette seconde partie de la littérature naissante du moyen âge ; prenons une idée de l'état de ces contrées où nous verrons fleurir une poésie contemporaine de celle du Nord, sous une forme différente, mais également originale. En tirant une ligne, de l'Ouest à l'Est, depuis la Sèvre Niortaise jusqu'à la pointe du lac de Genève, on trace la frontière, çà et là flottante et indécise, qui séparait la langue d'oïl de la langue d'oc. Au midi de cette ligne nous rencontrons le duché d'Aquitaine, ou la Guyenne, les comtés d'Auvergne, de Rodez, de Toulouse, de Provence et de Vienne, constitués, sous les derniers Carlovingiens, en grands fiefs héréditaires et presque souverains, tour à tour agglomérés ou désunis par les alliances et par la guerre ; vaste région où s'étendaient autrefois, sous les Empereurs, les sept provinces méridionales de la Gaule, que Rome avait couvertes de cirques, de théâtres, de temples, d'écoles, de municipes, des créations les plus belles et les plus fortes de son génie civilisateur. C'est là que se développe et rayonne la poésie lyrique des troubadours, du XIe au XIVe siècle. Ni cette poésie ni la langue qui lui servait d'interprète ne s'arrêtaient soit aux frontières d'Espagne, soit aux rivages de la Méditerranée : l'idiome

1. Page 98.

du midi de la France prédominait en Aragon, en Catalogne, à Murcie, au delà des îles Baléares; il était l'idiome indigène et populaire dans tout l'est de la Péninsule, associé si étroitement alors aux destinées de notre Midi, et plus d'une fois réuni aux comtés de Toulouse et de Provence. Bientôt, par l'ascendant de sa perfection même, cet idiome s'imposera en Sicile et en Italie, comme une langue classique et littéraire[1]. Le naïf témoignage d'un poëte du XIIe siècle, Albert de Sisteron, nous fournit une preuve caractéristique de cette fusion du nord de l'Espagne avec notre Midi, et de la séparation bien tranchée des deux moitiés de l'ancien territoire gaulois : ce troubadour divise les populations de la Gaule, quant au langage, en *Catalans* et en *Français*. Parmi les premiers il comprend les Provençaux, les Limousins, les Gascons, les Auvergnats, les Viennois, et distingue, chez les autres, les deux territoires du roi de Paris et du roi d'Angleterre, ce qui veut dire, la France et le Poitou. On dressait ainsi la carte de notre pays au XIIe siècle: c'était la géographie politique et linguistique des beaux temps de la féodalité.

D'un bout à l'autre de cet espace borné par la Loire et l'Ebre, par le golfe de Gascogne et le golfe de Gênes, on parlait une même langue, dont les dialectes ne différaient pas sensiblement, on chantait les mêmes vers, on applaudissait les mêmes poëtes; la communauté des sentiments et des intérêts, la parenté des races, formaient de tous ces

1. Diez, *la Poésie des Troubadours* (traduction de M. de Roisin), p. 2. Voir aussi Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur*, Eberfeld, 1872. Introduction, p. 1. — Le royaume d'Arles fondé en 879 se morcela en 943, et ses débris se rattachèrent d'une part au comté de Toulouse, et d'autre part au comté de Barcelone, c'est-à-dire à la Catalogne. En 1113, le mariage de la princesse Doulce, héritière de la Provence, avec le comte de Barcelone, Raymond Béranger Ier, réunit la Provence à la Catalogne. La sœur de Doulce épousait en même temps Alphonse, comte de Toulouse. Des liens de vasselage unissaient aussi les fiefs de Narbonne et de Carcassonne à la Catalogne; et d'un autre côté, la plupart des diocèses catalans relevaient directement de l'archevêché de Narbonne. La maison de Barcelone, maîtresse de la Provence en 1113, s'arrondit de l'Aragon en 1137. — Eugène Barret, *de l'Influence des Troubadours* (1867), p. 92.

peuples un ensemble homogène, une nationalité distincte, ayant la conscience de ses mérites, la passion de son indépendance, l'orgueil de ses lois et de sa littérature, l'intolérance dédaigneuse de son patriotisme. Et si l'on ajoute que la civilisation des Arabes, leur science subtile, leurs arts élégants, leurs inventions ingénieuses pénétraient, par une frontière ouverte, dans ce midi semi-espagnol ; si l'on réfléchit que le commerce, l'industrie, la marine reliaient entre elles les grandes cités méridionales, Marseille, Avignon, Arles, Narbonne, Toulouse, Bordeaux et les mettaient en communication permanente avec l'Italie, la Grèce, Byzance et l'Orient, on comprendra combien cette activité prospère, ce mouvement fécond et varié, ce continuel échange de richesses, qui était aussi un échange d'idées, donnaient de verve et d'ardeur aux esprits, combien l'horizon de la vie sociale, chez ces peuples favorisés du ciel, était large et lumineux.

La poésie qui s'est développée, vers le milieu du XIe siècle, dans les conditions heureuses que nous venons de rappeler, a porté plusieurs noms ; celui de poésie provençale a fini par effacer tous les autres, et nous retrouvons, ici comme au nord, l'action prédominante de la politique. Au moyen âge, la langue du Midi, dans l'usage littéraire, est appelée généralement « langue romane, » *lengua romana*, ou « le roman, » *romans :* c'est ainsi que la désignent la plupart des troubadours. Quelquefois, on se sert du nom de ses principaux dialectes, de ceux que la renommée des meilleurs poëtes a mis en lumière ; on dit « le limousin, » *lengua de Lemosi*, « le langage d'Auvergne et de Quercy, » *lengua d'Alverhnae de Caersim ;* on dit aussi « le provençal, » *lo proensal*, *lengua de Proenza ;* Dante se sert de cette dernière expression pour désigner l'idiome des troubadours, et la grammaire d'Uc Faidit a pour titre « le Donat provençal, » *Donatus provincialis*[1]. A la même époque, quand il s'agit

1. Diez, Poésie des Troubadours, p. 7 et 8. — Introduction à la gram-

non plus de littérature, mais de politique ; quand on désigne le Midi en l'opposant au Nord, chroniqueurs et troubadours, se servent presque toujours du mot *Provence*, *Provençaux*, en appliquant ce mot à l'ensemble des pays situés au sud de la Loire. C'est le terme caractéristique qui exprime le plus fortement le contraste des deux civilisations, les titres du Midi à l'héritage de Rome, et qui attestent, par conséquent, la supériorité de cette race sur les autres races [1]. Au lendemain de la guerre des Albigeois et de la conquête française, le mot resta, comme un souvenir orgueilleux et rebelle, comme une protestation contre la victoire des barbares du XIIIe siècle. Rien d'étonnant, dès lors, que l'expression adoptée par la politique se soit bientôt imposée à la littérature, et qu'un même terme ait résumé et caractérisé toutes les différences, toutes les oppositions, poétiques ou non, qui séparaient le Midi du Nord et lui conservaient l'apparence de son indépendante originalité. Entrons maintenant dans ce vaste domaine de la littérature provençale dont nous avons reconnu l'aspect et marqué les limites.

§ I

Anciens monuments de la littérature provençale. — Poésie primitive et populaire antérieure aux chants des troubadours.

Commençons par une distinction nécessaire. Les compositions lyriques des troubadours, principal objet de notre étude, forment la plus célèbre et la plus florissante partie de la littérature du Midi ; c'est le plus riche canton du domaine provençal ; mais il s'en faut qu'elles constituent dans son entier développement cette littérature, et que le fécond génie des peuples de langue d'oc se soit borné à produire

maire des langues romanes, p. 127. — Voir le texte de Ramon Vidal, cité plus haut, p. 99.

1. En 855, lorsqu'un Etat indépendant fut reconstitué dans le Midi, il s'appela *royaume de Provence*.

les *cansons* et les *sirventes*. Des œuvres nombreuses, en vers et en prose, ont précédé, accompagné ou suivi l'épanouissement et le déclin de la poésie chantée : évitons donc l'erreur vulgaire qui, confondant la partie avec le tout, n'accorde au Midi d'autres poëtes que des poëtes lyriques et réduit l'histoire de la littérature provençale au seul chapitre des troubadours.

Si l'on jette un coup d'œil sur le *Précis* récemment publié par M. Bartsch, l'un des plus savants livres qui aient paru en ces matières [1], on verra quelle est au juste la place des troubadours dans le développement du génie méridional au moyen âge, combien de productions, pendant cinq siècles, du XIe au XVIe, sont restées étrangères à leur inspiration. Disons seulement que cet ouvrage, où l'on a dressé comme un inventaire des documents de l'ancienne littérature provençale transmis jusqu'à nous, contient près de quarante articles ou sections consacrés à l'examen des genres qui ne doivent rien aux troubadours [2]. Encore la plupart de ces chapitres se bornent-ils à des mentions sommaires, à de simples indices. Cette littérature nous est parvenue dans l'état le plus incomplet ; on ne risquerait pas trop de se tromper en avançant que nous en possédons à peine la

1. *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur*, von Kar Bartsch. Eberfeld, 1872.

2. Nous croyons à propos de donner ici une idée de cet ouvrage récent, non traduit encore, et peu connu en France. L'auteur y développe le plan d'un livre sur le même sujet, publié par lui en 1855 ; il y reste fidèle à la méthode et à la disposition qu'il avait adoptées dans sa *Chrestomathie provençale* (1868), de telle sorte que, dit-il, le *Précis* et la *Chrestomathie* s'éclairent mutuellement et se complètent. Il donne la liste de tous les troubadours avec l'indication de leurs chants et des manuscrits où ils se trouvent, ainsi que des publications qui les concernent. Cette liste a été dressée entièrement d'après les manuscrits. L'ouvrage se divise en trois parties et l'histoire de la littérature provençale en trois périodes. La première partie résume en treize chapitres ce que le Xe et le XIe siècles ont produit ; la deuxième partie, de beaucoup la plus importante, comprend trente chapitres dont une dizaine environ sont réservés aux troubadours ; la troisième se compose de quinze chapitres dont le sujet commence à la conquête française du XIIIe siècle et finit avec le moyen âge au XVIe siècle. — Suit une liste alphabétique de 461 troubadours qui est de cent pages environ.

vingtième partie [1]. Et ce que nous possédons est presque entièrement inédit, surtout depuis la seconde moitié du XIIIe siècle. Malgré ses patientes recherches, M. Bartsch est loin d'avoir découvert et signalé tout ce qui subsiste [2]. La poésie des troubadours, beaucoup mieux connue que le reste, est elle-même pleine de lacunes. Sur 362 poëtes lyriques, cités par Diez [3], on en compte 180 dont une seule pièce nous est parvenue. Dans le *Précis*, cette liste est portée à 461, parce que l'auteur y a compris les troubadours qui ne sont connus que de nom et qui n'ont rien laissé. C'est donc avec des souvenirs et des débris que l'historien de la littérature provençale doit restituer des périodes et des genres si imparfaitement représentés.

Telle qu'elle est aujourd'hui, dans l'état des découvertes et des travaux de la science, cette littérature offre à notre attention trois moments distincts, trois périodes capitales : la première époque, celle des origines et de la formation des genres littéraires, comprend le Xe et le XIe siècles ; la seconde voit éclore et briller du plus vif éclat, pendant le XIIe et le XIIIe siècle, la poésie lyrique des troubadours ; dans l'époque suivante, au XIVe et au XVe siècle, les troubadours persécutés disparaissent ; tout languit et décline ; la littérature provençale, frappée du contre-coup des événements politiques, tombe avec la puissance du Midi indépendant. Le progrès des lettres françaises et l'ascendant de la civilisation du Nord achèvent une victoire que la force a commencée. De ces trois périodes, une seule, à vrai dire, celle où fleurit la poésie lyrique, a rapport à notre sujet et nous intéresse spécialement ; la troisième est en dehors de notre plan ; quant à la première, il est indispensable d'y chercher

1. M. Paul Meyer. *Le Salut d'amour* dans les littératures provençale et française (1867), p. 5. — Voir les preuves données par le savant auteur à l'appui de cette assertion.

2. La *Romania*, nº de juillet 1872, contient une appréciation du *Précis* de M. Bartsch. Cette analyse, faite de main de maître, est de M. P. Meyer. Pages 379-387.

3. A la suite de ses *Leben und Werke der Troubadours* (1829).

les indications qu'elle peut fournir sur les obscurs débuts du genre lyrique dont le développement va nous occuper. Une question se pose, en effet, qui nous présente, avec toutes les difficultés, tous les attraits de l'inconnu : cette élégante poésie des troubadours du XII[e] siècle, où et comment a-t-elle pris naissance? D'où lui viennent la beauté de la forme, l'art et le goût du style, qualités si rares au moyen âge? Expliquer ce phénomène littéraire, trouver le secret de l'éclat subit et de la précoce maturité du lyrisme provençal est un problème d'une solution délicate qui exige et suppose la connaissance des monuments de l'époque primitive, l'examen attentif des plus lointains essais de la poésie du Midi.

Chez tous les peuples, — l'histoire le prouve, — la poésie littéraire est précédée d'un épanouissement de poésie populaire ayant pour trait caractéristique l'extrême simplicité du rhythme ou de l'expression : voilà par où se révèle d'abord le génie vague qui sommeille au sein des races incultes, mais puissantes, réservées à de hauts destins [1]. Ce fait, que nous avons observé et décrit dans le Nord, s'est produit simultanément, sous l'empire de causes semblables dans le Midi, et ce que nous avons dit à ce propos, en étudiant les origines de la poésie en langue d'oïl s'applique, avec certaines différences locales, à la naissance du génie poétique en langue d'oc. Du V[e] au XI[e] siècle, le Midi comme le Nord a eu ses histrions ou jongleurs, ses poëtes nomades, de provenance diverse [2], improvisant et colportant des cantilènes, sur tout sujet, d'abord en bas-latin, puis en roman, et ces compositions, ces rapsodies, lyriques ou narratives, sérieuses ou comiques, sacrées ou profanes, chantées sur les places, aux portes des églises, dans les châteaux, à table, dans les tournois et les fêtes, ordinairement accompagnées d'une

1. Diez, *la Poésie des Troubadours*. Page 11.

2. Sur les origines de ces *jongleurs* qui relient les temps anciens aux temps nouveaux, comblant l'intervalle obscur et les lacunes de l'histoire entre la fin des lettres antiques et le commencement de la littérature écrite du moyen âge, voir plus haut, p. 158.

musique simple et peu variée, exprimaient avec naïveté les sentiments et les croyances de la multitude. C'est ce que Diez appelle « la poésie du tréteau, » en l'opposant à la poésie savante et aristocratique, ou poésie de cour qui a fleuri dans l'âge suivant. Les chants des jongleurs, avidement écoutés par des populations amies du merveilleux, s'adressaient aux petits et aux grands sans distinction, et charmaient les seigneurs comme les manants : en ces temps grossiers et de jargon informe, il y avait égalité dans la barbarie [1]. Parmi les monuments qui subsistent de la plus ancienne littérature provençale, trouvons-nous quelques débris, quelques traces de cette poésie primitive et populaire?

Si haut qu'on remonte dans les souvenirs de ces temps obscurs, on rencontre presque uniquement des poésies religieuses ou composées par des clercs. Cela ne veut pas dire qu'elles soient les plus anciennes : elles sont les plus anciennement conservées. Là, comme dans le Nord, l'Église a gardé pieusement ce qui s'inspirait de son esprit et portait son empreinte. Le poëme rimant par assonances sur la *Consolation de Boëce*, fragment de 258 vers de dix syllabes, divisé en tirades de longueur inégale, appartient aux premières années du XIe siècle [2] : un peu plus tard, un manuscrit de saint Martial de Limoges nous présente deux chants liturgiques mêlés à des poésies latines de même nature [3] ; on

1. Diez, p. 11.

2. *Grundriss*, etc., p. 8. — *Chrestomathie provençale*, 2e édition, p. 1-4. — Raynouard, *Poésie des Troubadours*, t. II. P. CXXVII. 5-40. — Paul Meyer, *Le Poëme de Boëce revu sur le manuscrit* (ROMANIA. Avril 1872), p. 226-234.

3. Ce manuscrit, cité par Raynouard, est à la Bibliothèque nationale, folio latin, nº 1139. Selon Raynouard il est du XIe siècle; du XIIe siècle, selon M. P. Meyer. La première pièce qu'il contient est formée de 12 strophes en rimes plates; chaque strophe compte 4 vers de six syllabes. — Une autre hymne à Marie, de même antiquité, comprend 19 strophes de 4 petits vers avec ce refrain : *De virgine Maria.* Huit de ces strophes sont latines, onze sont provençales. Au commencement, le latin alterne avec le provençal. Cette pièce a été composée sur le modèle de l'hymne latine : *In hoc anni circulo*, etc. Ces morceaux étaient certainement chantés aux offices. — Raynouard, t. II. P. CXLV. 135-138. — Bartsch, *Chrestomathie.* Nos 4 et 5. — *Grundriss*, etc.,

peut aussi rattacher à ce genre de poésie la *Vie de saint Amand,* évêque de Rodez, écrite en alexandrins [1], la *Vie de sainte Foi* d'Agen, fragment de 20 vers à huit syllabes, formant deux tirades inégales et monorimes [2], un autre fragment de la *Vie de sainte Foi* de Rouergue [3], la *Vie de sainte Madeleine* [4], quelques lignes de cantiques conservées dans le drame de *sainte Agnès* [5]; mais, suivant la remarque de M. Paul Meyer, l'idée de paraphraser en vers un ouvrage latin ou de composer des hymnes romanes, œuvre assurément réfléchie n'a pu se produire qu'à une époque où la poésie vulgaire existait déjà. D'où il suit que ces documents, si importants qu'ils soient pour l'étude des origines de la langue, ne peuvent néanmoins prétendre à la première place, c'est-à-dire à la plus ancienne. La même remarque s'applique à l'épître farcie intitulée *Planch de sant Estève*, qui compte 68 vers octosyllabiques [6]; aux deux premières

p. 9 et 10. — Paul Meyer, *Anciennes poésies religieuses en langue d'oc.* 1860. P. 17-20.

1. Le fragment de la vie de saint Amand est de 37 vers divisés en 4 tirades ou laisses monorimes. On l'a trouvé dans deux ouvrages latins du jurisconsulte Dominicy, né à Cahors. Ces ouvrages sont de 1645 et 1648. Le fragment est du XIIe siècle ou de la fin du XIe. — Raynouard. T. II. P. CXLVIII. 152. — Bartsch, *Grundriss,* etc., p. 7.

2. Pièce citée par Fauchet, *Origine de la poésie française* (1581). *La Bibliothèque historique de la France* la fait remonter à 1080. Le manuscrit est perdu. — Raynouard. T. II. P. CXLVI. 144. — Bartsch, *Grundriss,* etc., p. 8.

3. Cité par Catel : *Histoire des comtes de Toulouse* (1623), p. 104. — Raynouard, ibid. — Bartsch, *Grundriss,* etc., ibid.

4. *Cantinella provençale en l'honneur de la Madeleine*, chantée annuellement à Marseille le jour de Pâques, jusqu'en 1712, par M. Bory ; 1862. — Bartsch émet un doute sur l'ancienneté de cette pièce (p. 8), et ce doute est fondé, car la *Cantinella* ne paraît guère remonter au delà du XIVe siècle. (P. Meyer. *Romania,* juillet 1872. P. 381.)

5. L'un de ces cantiques commence ainsi : *Bel seiner, paire glorios cui tot quant es deu obesir, etc.* « Beau seigneur, père glorieux, à qui tout ce qui existe doit obéir... » Un autre a pour début : *Iha non ti quier que mi fasas, perdo D'aquest pecat seyner qu'ien hanc feses;* « Plus je ne te demande que tu me fasses pardon de ce péché, Seigneur, que j'ai commis... » — Le drame provençal de sainte Agnès est du XIVe siècle. V. *Grundriss,* p. 81-86. — P. Meyer, *Revue critique*, 1869, p. 183-190.

6. Cette *Complainte de saint Etienne*, ou *Epître farcie* se chantait à l'office après l'épître canonique. On l'a souvent reproduite et imitée, en divers

strophes d'une pièce de ce genre *sur saint Jean l'Evangéliste*[1]; enfin à un intermède provençal, inséré dans la messe de Noël et comprenant six vers de dix syllabes[2]. Cet intermède se chantait sur un ton fort élevé, comme l'atteste la réflexion du chantre : « *Je suis fatigué d'avoir haussé le ton.* » Toutes ces pièces sont contemporaines de la poésie populaire des premiers temps, et elles peuvent en donner une idée; mais celle-ci existait et se chantait bien avant que l'Église pensât à se servir de l'idiome vulgaire, à emprunter le style et le rhythme des cantilènes de nos anciens jongleurs pour captiver plus facilement l'imagination des multitudes. Ces cantilènes mêmes, est-il donc impossible d'en retrouver quelques fragments?

Le drame religieux de *sainte Agnès* contient deux lignes d'une de ces romances populaires qui paraissent avoir été composées de strophes de quatre lignes que terminait un vers plus court. Voici ces lignes :

El bosc d'Ardena justal palais ausor
A la fenestra de la plus auta tor[3].

Une autre pièce commençant ainsi : *Al pe de la montana*[4]... était en alexandrins, ce qui la rattache, selon toute vraisemblance à l'époque suivante. Une troisième cantilène, d'un ton encore plus lyrique, débutait par ces mots : *Bel paires cars, non vos vei res am mi*[5]...; une quatrième, par ceux-ci :

temps, et le *Grundriss* cite cinq manuscrits (p. 10), où se trouvent ces reproductions. On sait aussi que plusieurs Epîtres farcies sur saint Etienne existent dans la langue d'oïl : la plus ancienne est du XIIe siècle. — Le texte primitif du *Planch* est dans un manuscrit d'Aix : les strophes sont de 4 syllabes et monorimes. — Raynouard, t. II. CXLVII. 146-151. — Bartsch, *Chrestomathie provençale*. N° 7.

1. Bartsch, *Grundriss*, p. 10. Les deux premières lignes de la première strophe sont illisibles. La forme et la composition sont les mêmes que dans le *Planch de sant Estève*.

2. Raynouard, t. II, p. 134. — P. Meyer, *Anciennes poésies*, etc. P. 16. — Ce fragment est tiré du manuscrit de saint Martial de Limoges cité plus haut.

3. *Grundriss*, p. 6. « Près du bois d'Ardéna, à la fenêtre de la plus haute tour du palais qui le domine... »

4. « Au pied de la montagne... »

5. « Beau père chéri, je ne vous vois plus avec moi... »

Vein, aura douza, que vens d'outra la mar[1]...; une cinquième ne survit que dans ces mots : *Lassa, en can grieu pena*[2]... Les poëtes ecclésiastiques avaient coutume d'emprunter aux cantilènes leurs mélodies les plus agréables, et de les sanctifier par un usage pieux : de là ces citations éparses dans le drame sacré de *sainte Agnès;* elles indiquaient les airs qu'il fallait emprunter au répertoire populaire et approprier aux intermèdes du drame. Grâce à cet usage, le souvenir des cantilènes imitées est venu jusqu'à nous. Si l'on en peut juger par les citations qui précèdent, les sujets ordinaires de ces cantilènes étaient des sujets d'amour; la passion trahie ou contrariée y faisait entendre sa plainte, comme dans la plupart des romances populaires de tous les pays et de tous les temps[3].

On connaîtra toutes les productions poétiques de cette première époque, si l'on ajoute aux fragments déjà signalés deux morceaux d'un caractère pieux et didactique publiés sous le titre de *Profession de foi* ou *Explication de la Foi :* ils ont été trouvés dans les feuillets vides d'un manuscrit de Perse et d'Horace écrit au XIIe siècle; les vers sont de mesure inégale[4]. La plupart de ces anciens monuments ou débris

1. « Viens douce brise, qui t'es levée par delà les mers... »
2. « Hélas! en quelle grave peine... »
3. *Grundriss*, p. 6.
4. Bartsch, *Chrestomathie*, n° 6. — *Grundriss*, p. 11. Le manuscrit est à la Bibliothèque nationale, supplément latin, n° 1743. — P. Meyer, *Anciennes poésies provençales*, p. 6-10, 19-22. « La date de ces deux pièces est douteuse, et peut-être faut-il les attribuer à l'époque suivante. » (Bartsch.) — Raynouard avait donné comme appartenant aux premières années du XIIe siècle sept morceaux réunis sous le titre collectif de *Poésies des Vaudois* : Ce sont : *la noble Leçon* (*la nobla leyczon*) en 480 vers alexandrins, sorte d'histoire abrégée de l'ancien et du nouveau Testament; *la Barca*, poëme sur le *Miserere* en 336 vers décasyllabiques; *lo novel Sermon*, en 408 alexandrins; *lo novel Confort*, poëme moral assez étendu, en stances monorimes de 4 vers; *lo Payre eternal*, (le Père Eternel), prière à Dieu, en 52 stances de 3 vers alexandrins monorimes; *lo Despreczi del mont* (le mépris du monde) en 115 vers; *l'Avangeli de li quatre semencz*, en 300 vers alexandrins divisés en stances de 4 vers monorimes. (V. *Poésies des Troubadours*, t. II. p. 72-132). Mais il est prouvé maintenant que ces poésies sont du XVe siècle. — Bartsch, *Grundriss*, p. 94.

d'une poésie naissante, ceux surtout dont l'antiquité n'est pas douteuse, nous montrent les imperfections et la rudesse d'une langue qui travaille à se dégager du latin, langue dépourvue de fermeté et de fixité, dominée par la singularité des dialectes, sans que rien fasse encore pressentir la correction prochaine, la beauté soutenue du style poétique des deux siècles suivants. Déjà s'annoncent pourtant les rhythmes principaux que l'art savant des troubadours doit varier à l'infini : les vers de huit syllabes, à rimes plates, les strophes de quatre lignes, les tirades monorimes, les décasyllabes coupés par la césure du 4e ou du 5e pied, se rencontrent fréquemment dans les poésies religieuses imitées des hymnes en latin; les vers de quatre, six et sept syllabes sont plus rares; l'alexandrin paraît à peine. La rime est pesante, de peu d'éclat et de sonorité, souvent réduite à de simples assonances. Les premiers troubadours, comme Guillaume de Poitiers et Marcabrun [1], retiennent quelque chose de cette ancienne simplicité; leur métrique est peu variée; la forme savante de la chanson, *canson,* n'existe pas encore [2]; la mélodie chez eux, est traînante, comme dans les rapsodes primitifs; d'autre part, leur inspiration profondément personnelle, originale jusqu'à la bizarrerie, téméraire jusqu'au paradoxe, est la marque d'un temps où l'art n'a pas entièrement assoupli et dominé la nature. On peut saisir dans leurs œuvres, et dans celles même de Raimbaut d'Orange [3], les traits significatifs d'une période de transition où le rhythme et le style négligés de la muse populaire font place insensiblement aux formes savantes de la poésie de cour : « un effort visible et avoué vers l'art n'efface point chez ces

1. Guillaume de Poitiers régna de 1087 à 1127. — Marcabrun vécut de 1140 à 1185.

2. Du temps de Marcabrun, dit un biographe, la dénomination de *canson* n'était pas encore en usage; toutes les poésies chantées étaient appelées *vers*... « Guiraut de Borneill fit la première *chanson.* » Diez, *Poésie des Troubadours*, p. 111.

3. Raimbaut d'Orange mourut en 1173.

poëtes des commencements du XIIe siècle, le caractère antique d'une haute simplicité [1]. »

Là se bornent les rares et fugitifs indices recueillis par la critique moderne sur l'époque anté-historique de la littérature provençale. Hors de là tout est vaine hypothèse, conjecture non justifiée. Remonter, comme l'a voulu Fauriel, jusqu'aux traditions phocéennes et aux usages de la civilisation grecque ; voir dans la *Ballade* une imitation des poésies massaliotes qui accompagnaient une danse circulaire et mimée ; rattacher directement les *aubades* et les *sérénades* aux *poëmes nocturnes*, et aux *chants de réveil*, aux κατακοιμητικά et aux διεγερτικά des Grecs [2]; évoquer les souvenirs lointains de la poésie celtique, dont il ne reste rien [3], c'est franchir les bornes de l'induction sévère et scrupuleuse, c'est sortir des lignes précises de la méthode scientifique pour s'aventurer dans les régions vagues et nuageuses de la fantaisie érudite [4]. Un seul fait est sûr, et il faut s'y tenir. Des générations de chanteurs nomades ont précédé les troubadours ; un épanouissement de poésie populaire a préparé la formation d'une poésie plus savante et plus riche : aujourd'hui quelques lueurs rapides nous font entrevoir ce monde évanoui ; un ensemble de témoignages certains, et de sérieuses vraisemblances, appuyé sur des fragments authentiques, nous aide à restituer ce premier âge du lyrisme provençal, à le ressaisir en idée ; l'histoire vraie et complète ne commence qu'au XIIe siècle. Alors abondent les monuments, et les talents connus se multiplient. Mais cette poésie qui éclate soudain, cette lumière qui succède brusquement à la nuit profonde, ou, si l'on veut, au clair-obscur des origines, nous

1. Diez, p. 14.
2. *Histoire de la Poésie provençale*, t. I. P. 83-130. — T. II, p. 96-98.
3. Eugène Baret, les *Troubadours*, p. 53-56.
4. Voici le jugement porté par M. P. Meyer, sur les opinions de Fauriel : « les leçons qu'après sa mort on a réunies sous le nom fort impropre d'Histoire de la poésie provençale sont presque uniquement consacrées à l'exposition de conjectures que les travaux postérieurs n'ont pas justifiées. » — *Romania*, juillet 1872. P. 380.

met en présence d'un public aristocratique et de poëtes grands seigneurs : comment s'est accomplie cette transformation ? Comment l'art raffiné des troubadours est-il sorti de la rudesse primitive des chanteurs populaires ?

§ II

Deuxième époque. — Naissance, progrès, célébrité de la poésie lyrique des Troubadours. — La société chevaleresque et littéraire du Midi au XIIe et au XIIIe siècles.

Les causes qui ont développé et si longtemps soutenu la poésie des troubadours, à côté de l'ancienne poésie populaire, informe et négligée, sont les mêmes qui, en tout pays, font la grandeur ou la beauté des œuvres de l'esprit. La poésie s'est ennoblie, épurée, comme le génie même du Midi, sous l'influence des sentiments nobles et des mœurs brillantes que la chevalerie créait dès le XIe siècle et faisait fleurir : là comme partout, dans cette adolescence de la civilisation chrétienne et moderne, l'éclat littéraire fut la conséquence directe et le reflet du progrès visible qui élevait et transformait la société nouvelle. En attachant la gloire aux vertus morales qui rehaussent le mérite guerrier, en idéalisant l'amour, en consacrant le prestige de l'objet aimé, en répandant un esprit de douceur, inconnu jusque-là, un charme gracieux et fier sur ce monde féodal, plein de vigueur native et d'exubérante générosité, la civilisation chevaleresque, plus prompte à mûrir dans le Midi que dans le Nord, plus séduisante au regard, plus vive et plus joyeuse dans l'action, le spectacle et la parole, a donné tout ensemble aux poëtes des inspirations et des modèles, des protecteurs, des rivaux et des juges ; elle a excité l'enthousiasme et formé le goût ; elle a créé un monde d'élite, ami des jouissances délicates, capable de les cultiver, digne d'être célébré par le talent et de l'associer à ses grandeurs. Reçue et fêtée dans les palais, au milieu des magnificences d'un

luxe naissant, accoutumée aux bienséances de la vie aristocratique, obligée de plaire aux nobles esprits dont elle chantait les passions et craignait les mépris, la poésie se dépouilla bientôt de ses formes grossières, elle prit ce que les historiens contemporains appellent la *mesura* et la *cortesia*, le bon ton et la courtoisie ; elle devint une poésie de cour, *cortigiana*, et posséda au plus haut degré la science de la galanterie, *saber de drudaria :* l'influence des femmes, qui devait être un jour si puissante sur les lettres françaises, s'exerça dès lors avec une irrésistible séduction.

Ne cherchons pas d'autres causes pour expliquer le brillant essor de la poésie lyrique du Midi au XIIe siècle ; les raisons que nous avons données suffisent ; elles sont conformes aux lois invariables qui règlent le développement du génie littéraire dans l'âge fécond des sociétés, et l'histoire de toutes les littératures, anciennes ou modernes, en démontre pleinement la justesse. Que nous présente, en effet, cette poésie des *chansons* et des *sirventes* qui a régné pendant deux siècles, et dont nous possédons aujourd'hui plus d'un millier de pièces [1] ? Partout, l'expression fine et ingénieuse des sentiments nouveaux que la chevalerie a formés dans les âmes ; partout, le vivant spectacle des intérêts et des passions qui s'agitent au sein du monde féodal. L'enthousiasme dont le troubadour est animé, la belle flamme poétique, d'où naissent les mélodies originales et les vers bien frappés, est cette même exaltation intérieure, ce *joy d'amour* [2] qui élève le

1. En 1820, dans l'ouvrage intitulé *Choix des poésies originales des Troubadours*, Raynouard a publié 637 pièces ; le 1er volume du Lexique roman (1838) en contient 97. Quant aux pièces indiquées par Bartsch dans la liste des 461 troubadours qui termine le *Grundriss*, elles s'élèvent, sauf erreur de notre part, au chiffre de 3989. Sur les 461 troubadours cités, une vingtaine ne sont connus que de nom et n'ont pas même laissé le souvenir d'une seule poésie. — On trouvera en outre dans le *Grundriss* (p. 27-32) l'énumération des manuscrits où sont conservées les œuvres des Troubadours, et la liste des ouvrages qui jusqu'à ce jour les ont publiées plus ou moins complétement.

2. « Le mot *joy* (qu'il ne faut pas confondre avec *joia*, joie) exprime quelque chose d'expansif et d'énergique, une certaine exaltation heureuse

cœur du chevalier, qui développe en lui le fonds d'honneur, d'humanité, de noble galanterie et le maintient, sans défaillance, dans ce haut état d'allégresse amoureuse et guerrière, toujours prêt à courir les grandes aventures où l'attend, avec la faveur des dames, l'applaudissement de l'opinion publique. Comme l'a très-bien prouvé Fauriel, et cette démonstration nous semble la plus solide partie de son travail d'ailleurs défectueux, — il existe une intime liaison entre l'histoire des troubadours et l'histoire de la chevalerie ; la première est l'image fidèle de l'autre ; les chants des troubadours sont, pour ainsi dire, la voix harmonieuse par où s'échappent les émotions de la vie publique chez un peuple qui a fait de l'amour « le principe suprême de toute vertu, de toute perfection morale, de toute gloire, » le ressort énergique et la récompense de l'héroïsme[1]. Rien de plus spontané et de plus vivant que cette poésie ; elle part de la source profonde des sentiments, des croyances, des mœurs de la société dont elle est l'enchantement et l'orgueil. Une circonstance a facilité ses progrès et nous explique sa vogue rapide. Dans le Midi, la qualité de chevalier était moins étroitement attachée que dans le Nord à la possession du sol et ne faisait pas aussi essentiellement partie des priviléges féodaux. La noblesse existait, se communiquait par

du sentiment et du charme de la vie qui tend à se manifester par des actes, par des efforts dignes de l'objet aimé... Le *joy d'amour* est un enthousiasme continu qui crée les occasions de se montrer quand elles lui manquent accidentellement. » — Fauriel, *Histoire de la Poésie provençale*, t. Ier, p. 500-501.

1. Fauriel, t. Ier, p. 499. — Fauriel explique, dans ce même passage, comment la condition des femmes, dans le Midi, favorisait l'amour irrégulier au préjudice de l'amour légitime. Les femmes étant habiles à posséder des fiefs, les mariages se décidèrent presque toujours par des convenances politiques ; de là, bien des alliances mal assorties, de fréquentes répudiations, et une habitude bien vite prise de placer l'amour hors du mariage. Cet amour irrégulier, chanté par les poëtes, était-il toujours coupable ? Se bornait-il parfois à une tendresse exempte de sensualité ? Entre ce pur amour et la passion grossière n'existait-il pas un milieu fort glissant, une série de faveurs et de jouissances permises ? Toutes ces nuances, toutes ces variétés de l'art d'aimer, selon le goût aristocratique du XIIe siècle, remplissent les poésies des troubadours ; Fauriel les a finement analysées et nous renvoyons le lecteur à son beau travail. T. Ier, p. 498-515.

sa vertu propre, par une sorte d'investiture morale, en dehors de la condition primordiale et matérielle du fief. Aussi la chevalerie débordait-elle la classe féodale ; on la voit se répandre largement sur les classes moyennes, dans les anciens municipes, descendre même jusqu'au vilain, quand il a du mérite et de l'honneur. La noblesse du Midi était la plus libérale de tout l'Occident. Ces chevaliers sans terre, qui n'avaient pour patrimoine que leur *qualité*, et dont la noblesse ne résidait que dans un principe, c'est-à-dire dans une idée, formaient une classe à part, très-considérable. Affranchis des obligations du vasselage, libres de leur personne, maîtres d'aimer et de haïr à leur gré, ils se mettaient à la solde des riches barons et des puissants princes ; il n'était guère de Cour un peu renommée où l'on ne rencontrât cette milice de chevaliers volontaires, indépendants par le privilége de leur pauvreté même, et très-différents des vassaux du ban et de l'arrière-ban que le suzerain convoquait à titre gratuit. Plus leur noblesse manquait de réel soutien et de visible sanction, plus ils se montraient ardents à défendre cet ensemble de principes supérieurs et de généreux sentiments qui, dans l'opinion de leur temps, formait comme la théorie de l'existence noble et l'idéal de la perfection chevaleresque : ils s'y attachaient avec une foi ardente, ils observaient et commentaient ce symbole avec une sorte de mysticisme subtil et jaloux ; les plus exaltés dévouaient leur vie et leur âme à ce patrimoine sacré qui leur tenait lieu de patrimoine féodal. Moins gênés que d'autres par l'intérêt politique, ils cédaient volontiers et sans scrupule à l'attrait des loisirs élégants, des passe-temps délicats ; le service des dames, *domnei*[1], les trouvait empressés et fidèles, et la

1. « Cet ensemble complexe d'opinions et d'idées, d'affections et d'habitudes qui portaient un chevalier à se dévouer au service d'une dame, les troubadours l'exprimaient par un seul mot, *domnei*, dérivé de celui de *domna*, dame, maîtresse (en latin, *domina*.) Ce mot, que nous pouvons traduire par galanterie chevaleresque, avait son équivalent, *donnoy* ou *domnoy*, dans la langue du Nord. De *domnei* on avait fait *domnear*, pour marquer l'habitude de

poésie compta dans leurs rangs ses plus fervents adeptes. Cette vie même, d'une originalité si tranchée et d'une couleur si poétique, ce tempérament de sensibilité exaltée, cette habitude de la chimère brillante et magnanime, ce culte des plus fières vertus et des penchants les plus tendres [1], n'était-ce pas déjà la meilleure des conditions non-seulement pour aimer la poésie et favoriser les poëtes, mais pour prêter l'oreille au dieu intérieur et se sentir poëte à son tour? Beaucoup de ces chevaliers nomades se firent troubadours; ils promenèrent et répandirent la renommée de leurs vers avec le bruit de leur vaillance et de leurs amours : grâce à eux, la poésie entra dans les institutions qui formaient le jeune chevalier; elle devint une qualité noble, une pièce du blason, un fleuron de la couronne chevaleresque.

Devant cette évidence des causes qui ont suscité et développé l'essor lyrique du XIIe siècle, toute hypothèse contraire tombe et ne peut soutenir l'examen. Il serait superflu de rechercher si les troubadours se sont formés à l'école des anciens ou s'ils sont les disciples des Arabes. Bien peu d'entre eux savaient le latin, et les rares emprunts qu'ils ont pu faire à l'antiquité se réduisent à quelques maximes d'Ovide que des recueils, *Florilegia*, fort en vogue au moyen âge, leur avaient apprises [2]. Quant aux Arabes, dont la civilisation

rendre aux dames ce culte, et enfin le nom appellatif *domneiaire* pour qualifier l'homme dévoué à ce culte, à ce service. — Fauriel. T. Ier, p. 514.

1. Voici comment un troubadour exprime les nuances de l'amour chevaleresque et en note les degrés : « Il y a quatre degrés en amour : le premier est celui d'*hésitant* (*feigniaire*) ; le second, celui de *priant* (*pregaire*); le troisième, celui d'*écouté* (*entendeire*), et le quatrième, celui d'*ami* (*drutz*). » — Fauriel, t. Ier, p. 502.

2. « Plusieurs allusions, plusieurs imitations prouvent que les chefs-d'œuvre de la littérature latine et grecque ne leur ont pas été tout à fait inconnus; mais ils n'avaient pas le goût assez exercé, assez formé pour reproduire avec talent les beautés des classiques grecs et latins. Leur poésie n'emprunte donc rien aux leçons et aux exemples des anciens. » Raynouard, *Choix des poésies originales des Troubadours*, t. II, p. 12.— « Une connaissance superficielle des œuvres d'Ovide, notamment de ses Métamorphoses et de ses écrits érotiques, voilà tout le contingent d'érudition classique des troubadours. Ils s'autorisaient de ses arrêts en matière d'amour, et citaient quel-

n'a pas été inutile à celle du Midi, ils n'ont rien donné aux troubadours, bien qu'ils aient eux-mêmes possédé en ce temps-là une poésie lyrique et des chanteurs nommés *raouis;* mais le génie des deux races était trop différent, le goût des troubadours était trop sage et trop sévère, trop occidental pour se plaire aux saillies capricieuses, désordonnées de l'imagination orientale et pour faire d'utiles emprunts à des productions bizarres écrites dans une langue inconnue [1]. La poésie lyrique provençale doit tout à elle-même : née d'une poésie populaire indigène, qui sans doute avait pris certaines formes à la littérature gallo-romaine et quelques rhythmes aux hymnes liturgiques, elle a grandi et s'est perfectionnée par l'effet du progrès social, par le travail et l'émulation de nombreux poëtes, et si le degré de correction où elle s'est élevée nous étonne, n'oublions pas que ce mérite était le fruit d'une longue culture ; comptons pour quelque chose les avantages d'une langue souple et mélodieuse, l'imagination vive et les dons heureux des races du Midi.

A mesure que nous avancerons dans cette histoire, les observations précédentes recevront des faits une ample confirmation. Un premier fait très-significatif est le grand nombre des poëtes de race noble : « Sur cinq cents troubadours méridionaux dont les noms sont venus jusqu'à nous, la moitié au moins appartient à la classe chevaleresque [2]. » Et, notons-le bien, ce sont des feudataires puissants, des comtes, des

quefois ses maximes sans avouer leur auteur... Après Ovide, venaient Caton, Virgile, plus en honneur comme adepte de la sagesse occulte que comme poëte. Quant aux autres classiques on les connaissait à peine de nom. On ne saurait donc attribuer à la poésie latine la moindre influence sur la naissance, les progrès, ou l'entier développement de la littérature provençale. Loin de là; son indépendante individualité saute aux yeux. » Diez, *la Poésie des Troubadours,* p. 127-129.

1. Sur l'influence civilisatrice des Arabes et sur leurs rapports militaires, politiques, commerciaux et scientifiques avec le Midi, Voy. Fauriel, t. I, ch. XIII, p. 419. T. II, p. 160. T. III. ch. XII, p. 310.

2. Fauriel, t. I, p. 530.

princes, et même des rois qui ouvrent la série ; Guillaume IX de Poitiers, Ebles de Ventadour, Rudel prince de Blayes, Raimbaut III comte d'Orange, Alphonse II d'Aragon, Richard Ier d'Angleterre sont en tête de la liste[1]. « La noblesse, évidemment, ouvrit la carrière, son influence s'exerça par une action tout à la fois médiate et immédiate ; d'une part, l'esprit de la haute classe suscita la poésie, de l'autre, la noblesse elle-même frappa le premier accord[2]. » C'est surtout, comme nous l'avons dit, parmi les chevaliers pauvres et les nobles sans terre que l'art des vers prit crédit et faveur ; Guillaume de Cabestaing, Pons de Capdueil, Peyrol, Rambaud de Vaqueiras, Pierre Cardinal et autres sortirent de leurs rangs. D'autres, tels que Folquet de Marseille, Gaucelm Faidit, Pierre Vidal, Aimeric de Péguilin, appartenaient à la bourgeoisie, déjà très-considérée dans le midi de la France[3] ; un petit nombre était d'une naissance obscure[4] ; quelques-uns, tentés du malin, avaient déserté l'Église[5].

Le nom de *Troubadour*, inconnu aux siècles antérieurs, apparaît en même temps que cette poésie de cour dont il caractérise le mérite et marque l'avénement. Mot nou-

1. Guillaume de Poitiers régna de 1087 à 1127. Ebles IV de Ventadour, surnommé *le chanteur*, naquît en 1086 ; son fils Ebles V, mort en 1170 cultiva la poésie jusqu'à ses dernières années. Rudel fleurit de 1140, à 1170, Raimbaut de 1150 à 1173. Alphonse II et Richard Ier appartiennent à la seconde moitié du même siècle.

2. Diez, *Poésie des Troubadours*, p. 15. — Guillaume de Cabestaing vécut à la fin du XIIe siècle ; Pons de Capdueil, vers 1180 ; Peyrol mourut en 1225 ; Rambaud de Vaqueiras, en 1207 ; Pierre Cardinal, en 1230.

3. Diez, p. 39. — Voici les dates approximatives du temps où fleurirent ces poëtes bourgeois : Folquet, de 1180 à 1230 ; Gaucelm Faidit, de 1190 à 1240 ; Pierre Vidal, de 1175 à 1215 ; Aimeric de Péguilin, de 1205 à 1270.

4. Guiraut de Borneil (1175-1220) était fils d'un vilain des environs d'Excideuil dans la vicomté de Limoges ; Bernard de Ventadour (1130-1195) était le fils de l'homme qui chauffait le four du château de Ventadour.

5. Parmi les troubadours ecclésiastiques, on cite Gui d'Uisel, chanoine de Brioude, à qui le légat du Pape interdit les vers, Guibert de Puicibou qui s'enfuit de son couvent pour se faire jongleur, puis troubadour, et le moine de Montaudon (1180-1200) qui se fit chanteur nomade avec l'autorisation de son supérieur, à condition que les profits retourneraient au monastère. — Diez, p. 31.

veau, qui désigne cette belle nouveauté du talent, du goût et du travail appliqués à la production poétique, il naît au XIIe siècle avec la chose même qu'il exprime. Le troubadour, c'est l'artiste, celui qui compose avec soin des chants et des airs sortis de son inspiration personnelle, bien différent du chanteur nomade qui improvise, en pleine foule, avec une verve grossière, des tirades mal rimées ou qui colporte sur les places et dans les carrefours un répertoire de cantilènes anonymes. Entre le chanteur populaire et le troubadour, la distinction est profonde et tient à l'essence même de leur profession : ils représentent deux genres poétiques d'un caractère bien tranché, « la poésie du tréteau, » comme l'appelle Diez, et la poésie aristocratique. Le mot *trobar*, inventer, « poétiser, » s'offre à nous dans Guillaume de Poitiers; nous y trouvons aussi le sentiment de cette perfection qui est le fruit d'un travail scrupuleux et délicat : Guillaume vante le « laboratoire d'où sortent ses poésies, belles en couleur et fleurs du métier[1]. » Le Troubadour a la dignité du poëte antique, et il en ressent le légitime orgueil : on pourrait citer de nombreux passages où il s'applaudit de savoir « limer et polir » une œuvre. Nous voyons naître en lui ce noble souci de la correction, cette crainte de manquer l'idéal entrevu et de ne pas remplir la condition suprême de toute vraie poésie, qui est d'exprimer le beau sous une forme ingénieuse et savante. Autre mérite qui achève de le mettre hors de pair : la poésie, pour le troubadour, est un art libéral et non une profession mercenaire; sa muse n'est aux gages de personne, et si elle accepte les présents et la faveur des grands, elle ne les mendie pas. « Je ne vais pas chez les autres et l'on vient à moi, dit fièrement l'un d'eux[2], je n'accepte rien dont on puisse me faire honte; bien plus, je donne souvent du mien et ne veux point de récompense. » La gloire est le véritable prix que

1. Diez, p. 14, 32.
2. Sordel, troubadour mantouan, qui vivait de 1200 à 1250. — Diez, p. 28. — Bartsch, *Grundriss*, p. 23.

le troubadour ambitionne; la gloire fait tomber devant lui toutes les barrières. Tel est, dans ses traits essentiels, ce nouveau personnage, héritier des poëtes anciens, précurseur des poëtes modernes, brillant contemporain des graves et prolixes trouvères du nord : le nom de troubadour [1] figure pour la première fois dans Raimbaut d'Orange, poëte raffiné et novateur qui se vante de composer des vers dont il n'existe pas de modèle [2]. A cette époque aussi est inventée « *la chanson,* » *canson,* c'est-à-dire, la plus savante combinaison des strophes lyriques, qui remplace les formes et les mélodies trop simples de la poésie primitive. Le troubadour, dont nous avons esquissé le portrait, méprise tous les genres étrangers à la poésie lyrique, et les abandonne à l'industrie subalterne du jongleur [3]; mais, nous l'avons déjà remarqué, il n'est pas seulement bon poëte, il est, en outre, compositeur habile; il sait faire des vers, les mettre en musique et les chanter [4].

En quoi le jongleur différait-il du Troubadour et quelles étaient ses attributions? Le Jongleur est d'origine plus ancienne que le troubadour; la civilisation gallo-romaine, nous l'avons dit ailleurs [5], l'avait légué au moyen âge, et dans les temps barbares, il était improvisateur ou colporteur de cantilènes populaires. Il se confond alors avec le chanteur nomade, l'histrion et le charlatan. Au XIIe siècle, quand se développe la poésie aristocratique, certains jongleurs, fidèles au passé, continuent d'amuser la foule en débitant le

1. En provençal : *Trobaire*, au cas sujet; *Trobador*, au cas régime. Ici, comme presque partout, l'usage français a préféré la forme du régime à celle du sujet. — V. plus haut, p. 87.

2. Diez, p. 14, 32. Raimbaut mourut en 1173.

3. « On ne réputait troubadours que les poëtes lyriques; car le *roman* et la *nouvelle*, loin d'atteindre à la supériorité de la chanson, se rapprochaient de la poésie populaire par la simplicité du style, par une forme dénuée d'art. « Un faiseur de nouvelles, » *Noellaire*, est souvent opposé à « troubadour. » — Diez, p. 32.

4. Diez, p. 36. « Mes vers sont tous de longueur égale, dit Guillaume de Poitiers; je me loue de l'air que j'y ai adapté, il est excellent. »

5. Page 158. L'origine des jongleurs est la même au Nord et au Midi.

vieux répertoire, ou bien ils s'exercent dans les genres inférieurs [1], rebutés des troubadours, comme la *nouvelle* et le *roman*. D'autres, plus ambitieux, se tournent vers les nouveautés, et s'attachent aux troubadours; ils aident les poëtes de cour à composer des mélodies, à chanter et publier leurs vers; ils les soutiennent de la voix, du geste [2], et du son des instruments. D'ordinaire, le troubadour mène à sa suite une troupe de jongleurs, tout un orchestre [3]; ils sont pour lui des auxiliaires, des messagers, des serviteurs, reçoivent une part des largesses qui lui sont faites, et, à défaut de ce butin, vivent d'un salaire payé par lui. D'où vient donc que le nom de jongleur, dans le midi comme dans le nord, est devenu peu à peu un terme de mépris, et que ce nom déshonoré, synonyme des pires expressions de la langue, s'applique parfois aux troubadours eux-mêmes? Il est facile d'éclaircir cette confusion. On peut distinguer deux espèces de jongleurs : les jongleurs littéraires, vivant de musique et de poésie, et les simples baladins, histrions et acrobates. L'infamie de cette basse espèce a rejailli sur les jongleurs artistes, et le terme collectif qui servait à les désigner tous a favorisé l'erreur de l'opinion. D'un autre côté, les troubadours se divisaient en deux classes : ceux qui faisaient des vers par amour de l'art et de la gloire; ceux qui subsistaient ou s'enrichissaient des productions de leur veine [4]. Les

1. Ils sont quelquefois appelés *comtaires* (conteurs) ou *noellaires*, faiseurs de nouvelles. — Diez, p. 43.

2. De là, le nom de *contrafazedor*, mime ou comique, donné à quelques jongleurs. — Diez, p. 44.

3. Les principaux instruments étaient : la viole, la harpe, le sistre, le tambourin, les castagnettes, la symphonie, la mandore, le monocorde, la rote à 17 cordes, la gige, le psaltérion, le chalumeau, la lyre, les timbales, les trompettes, les cornes et grailles. Selon Guiraut de Calanson, pour tout bon jongleur, le minimum réglementaire était de neuf instruments. Guiraut vivait en 1211. — Diez, p. 39, 40.

4. « Nous proposerons la classification suivante : 1° Les troubadours qui n'étaient pas jongleurs; 2° les troubadours jongleurs; 3° les jongleurs qui n'étaient pas troubadours. » Diez, p. 29. — Ajoutons à cette classification : 4° les jongleurs qui n'étaient ni troubadours ni artistes, mais de simples bateleurs et charlatans. — Comme dans le Nord, il y eut des *poëtesses* des

troubadours qui cherchaient dans la poésie la fortune ou un gagne-pain différaient des jongleurs par la supériorité du talent, mais ils s'en rapprochaient par l'amour du gain; ces préoccupations d'intérêt matériel leur étaient communes. Ajoutons que plus d'un troubadour en détresse se faisait simple jongleur et se dégradait dans la tribu poétique, tandis que certains jongleurs de mérite s'élevaient d'un rang et passaient troubadours. Avec le temps, les nuances se mêlèrent, les différences primitives s'effacèrent aux regards inattentifs, et quand vint la décadence, on confondit les princes avec la foule, on enveloppa sous une dénomination collective et déshonorée toutes les variétés du peuple artiste, les poëtes, les chanteurs et les musiciens [1].

Où se formaient les poëtes? Existait-il des corporations de troubadours régulièrement constituées comme les sociétés littéraires du nord, et décernant à certaines époques fixes, dans un concours public, des prix et des couronnes? Aucun texte certain, aucune allusion significative ne nous autorise à penser que ces institutions, si florissantes en pays de langue d'oïl, aient pris racine en Provence, avant le xiv[e] siècle, aux beaux jours de la poésie lyrique. Tout fut libre,

trouveresses et des *jongleresses*. Certains genres, dans la poésie provençale, furent particulièrement traités par les femmes, et bien que la forme ne s'y distingue pas de celle des Troubadours, ces poésies sont en général plus faibles, plus négligées, mais aussi plus naïves et plus passionnées. On a les pièces d'une dizaine de femmes qui presque toutes vécurent dans la seconde moitié du xii[e] siècle. Plusieurs furent de hautes et grandes dames : la comtesse de Provence, la comtesse de Dié, Claire d'Anduze, Adélaïde de Porcairargues, dame Capelloza, etc. — Fauriel, t. II, p. 74-76. — Bartsch, *Grundriss*, p. 25.

1. Nous en avons une preuve manifeste dans la requête adressée en 1275 au roi de Castille Alphonse X par le troubadour Guiraut Riquier de Narbonne. Guiraut se plaint de la confusion qui avilit l'art des troubadours et propose au roi de rétablir les distinctions antiques et légitimes. Alphonse X y consent; les rangs sont de nouveau marqués; le troubadour poëte sera distingué du jongleur-musicien, et celui-ci du jongleur-saltimbanque qui portera le nom de *bouffon*. « En Espagne, dit Guiraut, les musiciens sont appelés *joglars*, les mimes *remendadores*, et les poëtes *segrier;* quant aux bateleurs infimes on les appelle *cazuros*. En Provence tous sont appelés *jongleurs* et c'est une faute... » Diez, p. 80, 86, 389, 403.

individuel et spontané dans l'essor de cette poésie. Les troubadours novices imitaient les anciens, s'instruisaient aux leçons de quelque poëte renommé, qui s'appelait alors, comme Guiraut de Borneil, « *maestre dels trobadors*, maître des troubadours, ou *doctor de trobar*, docteur en poésie. » En ce sens, les poëtes expérimentés tenaient école, étaient consultés par des disciples volontaires; mais « *école,* » *escola,* dans cette acception, signifie leçon, enseignement, conseils particuliers [1]. « J'ai assez d'instituteurs autour de moi, dit Jaufre Rudel : les prairies, les jardins, les arbres, les fleurs et encore le chant des oiseaux. » Si nous rencontrons parfois, dans les chroniqueurs, quelque vague et rapide mention d'un prix décerné en assemblée solennelle pour une belle pièce de vers, ces indices ne suffisent pas à démontrer l'existence de concours poétiques réguliers et permanents, semblables à ceux du nord : il faut voir là des faits passagers, accidentels, tout au plus des coutumes locales qui n'ont jamais eu le caractère d'une institution [2]. Effaçons également l'hypothèse romanesque de la création de *Cours d'amour* où les dames, formant un tribunal « plus sévère que redoutable, » exerçant un pouvoir « reconnu par la courtoisie et l'opinion, » auraient prononcé sur les querelles des amants et puni l'infidélité ou l'inconstance [3]. Dès

1. « Il y avait enseignement oral et préceptes écrits; on trouvait l'un ou l'autre chez les poëtes en renom. Marcabrun demeura chez un troubadour jusqu'à ce qu'il eût commencé à versifier lui-même. Uc de St-Cyr s'appropriait avec avidité le savoir d'autrui et l'enseignait volontiers à d'autres. Le comte Ebles III de Ventadour, contemporain de Guillaume IX de Poitiers, fut un des maîtres les plus renommés de son temps. Quant aux préceptes écrits, il nous est parvenu une introduction à la poésie de Ramond Vidal (XIII[e] siècle) qui n'est qu'une grammaire. » — Diez, p. 16, 20.

2. Tel est le sentiment de Diez, et nous l'adoptons, p. 22, 23, 24. — Fauriel est d'un avis contraire. « Il y avait, dit-il, en des lieux et des époques déterminés, des concours, des réunions de troubadours ayant directement pour but d'encourager et de perfectionner cet *art de trouver*...C'étaient de vraies écoles de poésie, de vraies académies, sans contredit les plus anciennes de l'Europe entière et sur lesquelles il est regrettable de *n'avoir que des notions si vagues.* » T. III, p. 239.

3. Expressions de Raynouard dont l'imagination plus courtoise que criti-

1825, le savoir exact et judicieux de Diez avait fait justice de l'erreur complaisante de Raynouard et démontré que les assertions de l'écrivain français s'autorisent de témoignages sans valeur ou de textes mal compris. Voici le résumé de ses recherches, sa victorieuse conclusion : « Il n'a jamais existé de cours d'amour formellement constituées et permanentes où les amants seraient venus, contre toutes les règles de la bienséance, livrer à la publicité et leurs différends et le secret de leurs relations. En cas de mésintelligence ou de querelle, et faute de pouvoir s'entendre, le couple amoureux s'en rapportait à l'arbitrage d'une ou plusieurs personnes, autrement dit, d'un petit tribunal de circonstance élu par les parties intéressées et auquel, d'ordinaire, elles ne se confiaient que sous la sauvegarde de l'anonyme et par l'entremise d'un tiers. Il n'a pas existé davantage de loi ou code d'amour dont les cours ou les juges auraient pu faire l'application. Mais dans les réunions fortuites, dans les cercles d'invités les nobles chevaliers et les avenantes châtelaines aimaient à s'exercer aux subtilités d'esprit; on soulevait les questions ardues de la doctrine d'amour, on les discutait, on en donnait la solution. Ce n'était là qu'un passe-temps de société[1]. » Si nous consultons les troubadours eux-mêmes, l'examen des *tensons* ou *jeux-partis*, ordinairement consacrés à la discussion des points litigieux de la haute galanterie, nous fait voir que la querelle est toujours décidée par un seul arbitre, ou par deux ou trois juges, mais nullement déférée à une cour permanente, instituée pour rendre de telles sentences[2].

que a trop facilement admis des témoignages suspects. Ce roman érudit se trouve dans le t. II des *Poésies des Troubadours*, p. LXXIX-CXXIV (1820). Le nom de *Cour d'Amour* est une invention de Jehan de Nostre-Dame (1575) ou du moine des Iles d'or, compilateur anonyme et d'une véracité médiocre, qui vivait au temps du bon roi René (XVe siècle.)

1. Essai sur les Cours d'Amour, *Ueber die Minnehöfe,* 1825. M. de Roisin l'a traduit en 1841. On trouve sa traduction dans les Mémoires de la société des sciences de Lille (1842).

2. M. de Roisin, p. 197, 200. — Le mot *cort* en provençal signifie très-

Ce qui soutenait l'essor de la poésie, ce qui excitait l'émulation des poëtes, à défaut de toute institution forte et régulière, c'était la faveur accordée aux troubadours par la noblesse, c'était l'accueil magnifique qu'ils recevaient dans les résidences princières et seigneuriales. Tout partait de là, inspirations, exemples et récompenses. Honorer les troubadours, faire largesse aux jongleurs comptait parmi les obligations et les bienséances de la vie chevaleresque. Plus d'un seigneur s'est illustré, et quelques-uns se sont ruinés, par ce patronage. Pendant l'hiver, troubadours et jongleurs se tenaient dans leurs maisons, occupés d'inventer ou d'apprendre des chants et des airs nouveaux. L'hiver était pour eux la morte saison des plaisirs, l'heure du travail obscur et silencieux. Aux premiers souffles du printemps, ils sortaient de cette captivité studieuse, pleins d'allégresse et d'espérance, et recommençaient, à travers des pays déjà explorés ou inconnus, une campagne poétique. Cela s'appelait *aller par le monde*, *aller par les cours*. Avec quel enthousiasme, dans la plupart de leurs poésies, ils décrivent la verdure, les fleurs, le chant des oiseaux, l'azur du ciel, le parfum de l'air! Toutes ces joies de l'âme et du regard symbolisent pour eux l'amour, la liberté et la vie; on sent, au peu d'efforts qu'ils font pour varier ces tableaux, combien leur imagination est restée jeune, facile à satisfaire. Nous citerons, au premier rang de leurs protecteurs, les comtes de Toulouse qui, du temps de Raimond de Saint-Gilles, en 1096, possédaient, avec leur comté, les provinces de Quercy, de Rouergue, l'Albigeois, le duché de Narbonne, le marquisat de Provence, c'est-à-dire le tiers et plus des provinces de langue d'oc. Le petit-fils de Saint-Gilles, Raimond V [1], fut l'ami déclaré des troubadours : Peire Rogier, Bernard de

souvent *arrêt*, et notamment dans les passages invoqués par les partisans de l'hypothèse de Renouard; le traduire par *cour*, c'est faire un contre-sens. — Sur la valeur des témoignages de Jehan de Nostre-Dame, du chapelain André, etc. Voir de Roisin, p. 172.

1. De 1148 à 1194.

Ventadour, et Peire Raimond de Toulouse vécurent auprès de lui. Viennent ensuite les comtes de Provence dont les États, en 1112, avaient été réunis par des mariages à la maison de Barcelone qui régnait en Aragon : les plus célèbres d'entre eux, les plus favorables aux poëtes, sont Raimond Béranger III [1], Alphonse II, son neveu, fils du roi d'Aragon, Raimond Béranger IV, fils d'Alphonse II, qui eut pour successeur en 1245 un prince français, Charles d'Anjou.

Le roi d'Angleterre, Richard Cœur de Lion, Guillaume VIII, seigneur de Montpellier, Barral, vicomte de Marseille, Guillaume IV, comte d'Orange, Hugo IV, comte de Rodez, ami d'Uc de Saint-Circ, la reine Éléonore, la vicomtesse de Narbonne, Ermengarde et les vicomtes Almalrich IV et Amalrich V, méritent un souvenir dans l'histoire de la poésie méridionale, soit pour leur talent personnel, soit pour leur munificence envers les poëtes [2]. Hors de France, la poésie trouvait honneur et protection en Aragon, sous Alphonse II, Peire II et Peire III ; en Castille, sous Alphonse III, Alphonse IX et Alphonse X ; en Italie, dans les États du marquis de Montferrat, Boniface II, et à la cour des princes d'Est, Azzo II et Azzo VII [3]. Toutes ces cours, petites ou grandes, animées par le pétulant génie et par le soleil du Midi, offraient aux troubadours des points de ralliement, des stations charmantes où brillait la fête éternelle des existences princières : ils y accouraient en foule, avides de gloire, de plaisirs et de richesses, flattant la valeur des hauts barons, célébrant la beauté des dames ; les plus habiles y prenaient place et s'y fixaient selon leurs convenances

1. Béranger III régna de 1167 à 1181; Alphonse II, de 1196 à 1203; Béranger IV, de 1209 à 1245.

2. Richard régna en Poitou de 1169 à 1196; Guillaume VIII, de 1172 à 1204; Barral, vers 1180; Guillaume IV, de 1182 à 1219; Hugo IV, au commencement du XIIIe siècle, et les vicomtes Amalrich, dans la seconde moitié de ce siècle.

3. Alphonse II régna de 1162 à 1196; Peire II, de 1196 à 1213; Peire III, de 1276 à 1285; Alphonse III, de 1158 à 1214; Alphonse IX, de 1188 à 1229; Alphonse X, de 1252 à 1284. Le marquis Boniface appartient à la fin du XIIe siècle et les comtes d'Est, à la première moitié du siècle suivant.

20

ou leur mérite. Ils se sont ainsi distribués et répartis volontairement entre ces divers patronages, dont la séduction les attirait ; par là, ils fournissent à l'histoire un moyen facile de les classer d'après leurs affinités ou leurs préférences, et de partager en plusieurs groupes le nombre entier des troubadours connus. Les groupes du Limousin, d'Auvergne, de Toulouse et de Provence sont les plus considérables : le premier commence par Ebles de Ventadour et Guillaume de Poitiers ; il compte des poëtes illustres, tels que Bertrand de Born, Gaucelm Faidit, Bernard de Ventadour et Guiraut de Borneil ; au groupe d'Auvergne appartiennent Pons de Capdueil, le dauphin Robert, Peire Cardinal ; Peire Vidal, Aimeric de Péghilin sont les plus renommés du groupe de Toulouse ; celui de Provence est le plus riche de tous, parce qu'il comprend les troubadours catalans [1]. Ajoutons à ces centres de premier ordre d'autres chefs-lieux poétiques, d'une importance moindre, les groupes de Gascogne, de Saintonge, de Rodez, de Narbonne, de Béziers, de Vienne, de Montferrat qui complètent cette topographie de la poésie provençale [2]. Nous comprendrons mieux encore la richesse de ce développement lyrique en examinant d'un œil attentif les formes si variées que l'art industrieux des troubadours sut donner à l'originalité de l'inspiration.

1. Sur l'époque où vécurent la plupart de ces poëtes, V. plus haut, p. 297. — Bertrand de Born florissait entre 1180 et 1195, Peire Cardinal vers 1230.

2. E. Baret, p. 64, 65. En groupant les troubadours dans ces différents centres et milieux poétiques, M. Baret en assigne 14 au groupe limousin, 20 au groupe d'Auvergne, 9 à Toulouse, 45 à la Provence, 29 au groupe de Gascogne, 4 à celui de Saintonge, 8 à Rodez, 10 à Narbonne, 4 à Béziers, 8 au groupe de Vienne, 14 au Montferrat. Le total est de 165 poëtes ; mais l'historien n'a tenu compte que des plus célèbres.

§ III

Formes diverses et caractères généraux de la poésie lyrique des Troubadours.

En provençal, le vers s'appelle *mot ;* faire des vers se dit *lassar motz*, entrelacer, combiner des lignes rimées, *componere versus* [1]. Nous l'avons expliqué ailleurs : le principe constitutif du vers, dans la langue d'oc et dans la langue d'oïl, ce n'est plus la *quantité*, l'assemblage des longues et des brèves, comme en grec et en latin ; les syllabes se comptent et ne se mesurent pas ; la place de l'accent tonique et la rime décident de l'harmonie et donnent au rhythme la variété [2]. La strophe se nomme *cobla*, couplet : l'habile arrangement des strophes, leur structure délicate et compliquée a exercé et fait briller le génie inventif des troubadours. Au début, les strophes, dans la poésie populaire, étaient souvent monorimes, comme les hymnes d'Église, premiers modèles des poëtes, et la pensée y finissait avec le vers, ou tout au moins avec la strophe. En latin, ces stances primitives et simples s'appelaient alors *versus :* de là, le sens particulier du mot *vers* chez les Provençaux, qui s'en servent pour désigner la poésie des chants populaires et les premières compositions des troubadours, antérieures à la forme savante de la chanson, *canson*. Dès le milieu du XIIe siècle, la poésie lyrique des troubadours, dédaignant les procédés trop simples des anciens jongleurs, entremêla les vers de longueur inégale, de rimes différentes, sans imposer à la strophe un cadre déterminé, ni des règles fixes. On laissa liberté entière à l'imagi-

1. Les *Lois d'amour, las Leys d'amors*, au lieu de *mot* emploient *bordo*, ligne.

2. Voir, plus haut, p. 106-116. — « Les diverses coupes de vers, en provençal, sont au nombre de 9 ; si l'on tient compte des féminins et qu'on y ajoute le monosyllabique, le total s'élève à 19. » — Diez, p. 91.

nation fertile des poëtes. Il y a des strophes de deux vers; d'autres en comptent quarante-deux [1]. L'ensemble de ce travail ingénieux, l'œuvre de facture élégante et capricieuse s'appela *obra* [2], ou bien encore *chantar*, *chantaret*, *chan*; l'air se disait *sô* ou *sonet*. Dans les pièces de forme ancienne, appelées *vers*, le nombre des strophes variait au gré de l'auteur; dans la *chanson* et le *sirvente*, l'usage l'avait limité; il était de cinq à sept. Les troubadours empruntèrent aux chanteurs populaires et aux hymnes d'Église le *refrain*, qu'ils plaçaient à la fin de chaque couplet et quelquefois au milieu ou en tête de la chanson; ils inventèrent la *tornada*, sorte *d'envoi* ou d'épilogue, égal à la moitié d'une strophe et reproduisant la forme et les rimes de la seconde moitié de la dernière strophe [3] : le troubadour y rendait hommage à sa dame, à son protecteur, à un ami; parfois il s'adressait à ses vers et interpellait son jongleur [4].

L'emploi de la rime, *rima* ou *rim*, est d'obligation dans tous les genres de poésie; c'est l'attribut essentiel, la marque distinctive du vers provençal comme du vers français. On nommait *féminine* la rime de deux syllabes et *masculine* la rime monosyllabique : les différentes strophes d'une chanson doivent, à intervalles égaux, rimer au même genre; on n'est pas tenu de servir la rime dans la même strophe, on peut se contenter de le faire dans la suivante, et les mots rimants peuvent se répéter dans la même strophe sans avoir un sens différent; mais les vers blancs sont interdits. L'identité littérale des syllabes peut seule constituer la rime. Non contents de la rime riche, les troubadours recherchent et cultivent la rime *ardue*, la rime rare, *rimas caras*, qu'ils soutiennent comme une gageure, d'un bout à l'autre de la pièce.

1. Diez, p. 93, 94.
2. Du latin *opera*.
3. On lit dans les *Lois d'Amour* : « *Cascuna tornada deu esser del compas de la meytat de la cobla derriera vas la fi.* » L. IX. (*Leyes d'Amors.*)
4. Diez, p. 97, 93. « Rappelons encore un jeu connu des Italiens, *le vers emprunté,* terminant chaque strophe de la chanson. On choisissait le premier vers d'une *chanson* célèbre. »

Dans les longs poëmes, écrits en vers de dix à douze syllabes, il est des parties entières qui sont monorimes[1] ; dans la *chanson*, la strophe monorime dépasse rarement huit vers. L'importance de la rime est extrême dans la poésie des troubadours et ses combinaisons sont infinies ; toute la science du rhythme, tout le calcul des consonnances habilement mêlées, assorties, opposées, s'étale chez ces poëtes avec une verve, une souplesse, une abondance de ressources bien supérieures aux procédés métriques et aux artifices de style usités chez les modernes[2]. C'est un des traits originaux de la poésie provençale, un avantage caractéristique qu'elle possède sur les premières compositions des trouvères et sur les autres essais des langues modernes de l'occident. La rime y est pleine, redoublée, entrelacée, distribuée par échos ; non-seulement elle enchaîne plusieurs vers et réapparaît au milieu du vers, mais elle assujettit entre elles les différentes strophes, de sorte que les rimes de la première se reproduisent dans les suivantes, sans troubler leur arrangement, la pièce entière ne formant ainsi qu'un seul système de rimes[3]. « On pourrait dire de la poésie provençale qu'elle fut par excellence la poésie de la rime ; on ne vit jamais dans aucune autre une recherche si continue et si raffinée de toutes les variations possibles de ce moyen d'harmonie[4]. »

Au premier rang des productions de la verve lyrique provençale se placent la *chanson* et le *sirvente :* ces deux genres dominent et embrassent presque tout entière la poésie des troubadours. Nous avons déjà signalé la distinction du *vers* et de la *chanson :* le *vers*, forme primitive et populaire de la poésie lyrique, antérieur à la composition plus savante de la

1. Le *Thesaur*, de Peire de Corbian, se compose de 840 alexandrins monorimes.

2. « La poésie française elle-même, maniée avec art, aurait peine à suivre tous les artifices du rhythme provençal. » Villemain, *Tableau de la Littérature du moyen âge*, p. 117, 3e leçon.

3. Diez, p. 100-101. Voir dans Diez, p. 102-104 les diverses combinaisons de la rime et les types si variés de la versification lyrique chez les troubadours.

4. Fauriel, t. III, p. 251-278, chap. 39.

chanson, se maintient à côté de celle-ci, comme une poésie inférieure et plus libre; la mélodie en était plus traînante; il n'admettait généralement que des rimes masculines, un mètre bref, peu varié, et multipliait les strophes à volonté[1]. Le vers traitait avec moins d'art les mêmes sujets que la *chanson;* comme celle-ci, il était chanté et soutenu d'un accompagnement musical : entre l'un et l'autre, la différence était celle qui sépare les deux formes successives et inégalement parfaites d'un même type. La *chanson*, type achevé et plus récent du lyrisme provençal, chef-d'œuvre de science musicale, de combinaison rhythmique, d'élégance concise et travaillée, devint bientôt la suprême ambition des talents rivaux, et son éclat rejeta dans l'ombre l'antique simplicité du *vers* primitif. Elle admet les rimes féminines et masculines, les mètres les plus variés, les plus inégalement coupés, les plus capricieux; elle excelle à les assortir avec une dextérité que rien n'étonne et ne déconcerte : quand elle baisse le ton et ménage son luxe poétique, elle s'appelle « chansonnette, » *chansoneta*. Si elle se réduit à un petit nombre de strophes, ce n'est qu'une « demi-chanson, » *meia chanso*[2].

La chanson provençale avait, comme on sait, pour matière préférée et consacrée, l'éloge de l'amour, l'hommage rendu à la beauté. Ne prenons pas ces mots au sens frivole et un peu vulgaire où les entend la chanson française. Tout autre et bien plus relevée était la conception poétique des troubadours. Comme il n'y avait point, dans les idées chevaleresques, de sentiment plus noble que l'amour, ni plus fécond en inspirations héroïques, ils estimaient que le plus haut emploi du talent était de peindre ces transports généreux et de célébrer les brillants attraits qui exerçaient

1. Sur 55 pièces intitulées *vers*, 50 se composent de vers de 4 pieds, et 5 seulement de vers de 5 pieds.

2. Diez, p. 110-113. Peire Brémon nous dit dans une pièce à 3 strophes et à refrain : « Puisque tous veulent savoir pourquoi je n'ai fait qu'une *demi-chanson*, je vais le leur dire : n'ayant qu'un demi-sujet, il fallait borner ma chanson. »

sur les âmes un si puissant empire. Pour décrire ce qu'ils voyaient de plus admirable dans la nature et dans l'homme, je veux dire, l'enthousiasme des belles âmes, exaltées et séduites par la magie de la beauté, l'art n'avait rien de trop parfait, la poésie rien de trop riche ; les troubadours appelaient à leur aide les ressources du rhythme et de la musique, les délicatesses du goût, les finesses du style, les splendeurs de leur ciel éclatant. De là cette gloire et ce prestige de la chanson : elle était le *carmen* par excellence, la merveille de l'art, la forme la plus accomplie de l'idéal rêvé et poursuivi par les imaginations du XIIe siècle.

Après la chanson vient le « sirvente, » *sirventes*, *sirventesc* ou *sirventesca* [1], qui chante, non plus l'amour, mais la guerre, la vengeance, la haine, toutes les passions cupides et violentes que l'intérêt privé et la politique déchaînent. Poésie plus ardente et plus âpre, fiévreuse comme le pamphlet, amère et incisive comme la satire, le sirvente s'inspire et s'exalte dans l'orageuse mêlée des ambitions égoïstes : son nom signifie *poëme servant* [2], c'est-à-dire composé au service d'un seigneur par un poëte de cour. En effet, c'est une arme de défense et d'attaque, qui frappe au cœur les réputations rivales ; c'est un manifeste, qui précède la violation des frontières et l'assaut donné aux forteresses ; c'est un plaidoyer qui débat devant l'opinion les grands procès politiques, tandis que l'épée les tranche sur le champ de bataille. Le sirvente se plie à toutes les formes, il se divise en strophes ; le chant et la musique prêtent leur vibrante harmonie, leur puissance d'émotion communicative à ses invectives sanglantes, à ses effusions de colère. Il y a des demi-sirventes, *mieg sirventes*, aussi bien que des demi-chansons ; certaines pièces tiennent à la fois du sirvente et de la chanson : on les appelle *chansons sirventes* ou

1. Les variantes *sirventesc* et *sirventesca* sont rares.

2. « Du latin *servire*, étymologie parlante sur laquelle jouèrent eux-mêmes les troubadours. » — Diez, p. 114.

chans mesclatz [1], parce qu'elles mêlent l'amour à la politique. Voulait-on répondre à un sirvente? La réplique devait en conserver la forme, en reproduire les rimes et l'harmonie. C'est un principe dont on s'est rarement écarté. Au domaine du sirvente appartient la complainte, *planh*, qui déplore le trépas d'un ami, d'un héros, d'une amante : quand le mort est illustre, la complainte prend un caractère très-marqué d'élégie politique [2]. Le sirvente est aussi ancien que la chanson; on le trouve dans le premier troubadour connu, Guillaume de Poitiers. Excepté l'amour et la religion, rien n'échappe à sa verve ; ni la grandeur, ni la puissance ne sont un sûr rempart contre son audace agressive et ses brûlantes flétrissures : lorsque l'attaque part d'un chevalier ou d'un baron et va frapper un égal, le plus fier gentilhomme descend en personne dans ce champ-clos poétique. Si l'agresseur est un poëte de cour, le soin de la riposte revient au défenseur d'office, au troubadour servant. Parfois aussi le seigneur offensé, rimeur médiocre, a recours à l'argument plus aristocratique du poignard, du bâton ou de la prison. Marcabrun paya de sa vie (1185) un sirvente trop difficile à réfuter.

Une troisième forme lyrique, bien inférieure aux deux autres, mais fort en honneur cependant parmi les troubadours, c'est la *tenson*, *tensos* ou *contensios* [3], qui tient à la fois de la chanson, lorsqu'elle touche à l'amour, et du sirvente, quand elle s'applique aux sujets politiques. Son trait distinctif est la dispute. Tantôt, la controverse ressemble à un dialogue ordinaire et rappelle les *chants amébées* de

1. « Chants mêlés. » Diez, p. 115. — Bartsch, *Grundriss*, p. 32, 33.
2. Bartsch, *Grundriss*, p. 34. — Diez, p. 115. Le vers de 10 syllabes est très-usité dans la complainte. Ce poëme aussi se divisait en strophes et se chantait. — On peut citer, comme exemple, la pièce célèbre de Sordello, troubadour Mantouan sur la mort de Blacatz (1236); il y convie tous les princes voisins à manger le cœur de son héros. Citons encore, dans un genre plus doux, la complainte de Bertrand de Born (1180-1195) sur la mort du jeune roi d'Angleterre, fils de Henri II; la pièce compte 5 strophes, de 8 décasyllabes chacune. Raynouard, *Poésie des Troubadours*, t. II, 183.
3. *Contentio*, dispute.

l'églogue grecque ou latine : tantôt, elle pose un dilemme, à la mode scolastique. Un poëte adresse à un autre poëte deux propositions contradictoires et le somme de choisir ; le cartel est aussitôt relevé et le combat s'engage. Chacun fournit une passe, c'est-à-dire une strophe ; les arguments se succèdent et se rétorquent ; les opinions, vaillamment soutenues et non sans aigreur, se heurtent et se croisent ; les injures, les personnalités se mêlent aux raisons, suppléent à l'esprit, et quand on a couru de quatre à huit lances, on ferme la discussion. Les deux tenants s'opiniâtrent dans leur sentiment et gardent leurs positions ; ou bien l'on invoque un arbitrage : un seul juge ou plusieurs, mais trois au plus, agréés des deux parties, tranchent le différend [1]. Presque toujours, la même tenson était l'œuvre de deux poëtes ; on se provoquait dans les réunions publiques, mais après s'être concertés et préparés ; rarement on improvisait : les absents se portaient un défi et s'envoyaient réciproquement les strophes qui contenaient les répliques [2]. Si plus de deux adversaires entraient en lice et couraient la même joûte, la tenson devenait un *tournoi* d'esprit, *torneyamen*, forme compliquée et peu commune [3]. Ce jeu poétique plaisait à l'humeur ergoteuse et batailleuse du moyen âge ; aussi la littérature provençale, du commencement à la fin, est-elle remplie de questions débattues dans les tensons ; Guillaume de Poitiers connaît cet usage et y fait allusion [4]. Tout pouvait entrer

1. On ne possède qu'un seul de ces jugements rendus par les arbitres de la tenson. Il a été prononcé sur la question posée à Guiraut Riquier (1250-1294) par Guillaume de Mur : « Quel est le seigneur le plus libéral? Celui qui enrichit les siens à l'exclusion des étrangers, ou celui qui enrichit les étrangers en oubliant les siens? » Voici les termes de ce jugement, *jutjamen :* « Guillaume et Guiraut m'ont déféré la décision de leur tenson ; de part et d'autre les raisons sont fortes ; nous nous sommes consulté pour prononcer équitablement, et nous disons : Il est honorable et beau de répandre des bienfaits, quels que soient ceux sur qui ils tombent, mais il a un plus haut mérite le seigneur qui les dispense aux siens. » — Raynouard, t. II, p. 188. — Diez, p. 196.

2. Diez, p. 193, 194.

3. Raynouard en cite un curieux exemple, t. II, 198.

4. Citons quelques exemples de ces questions : « Les joies de l'Amour

dans les tensons, car il n'est rien qui n'appartienne à la dispute ; les querelles d'amants, outre le nom générique de tensons, recevaient une désignation spéciale : on les appelait *partimen*, *partia, jocx partitz*, « jeux partis, » à cause du partage de la question entre les poëtes rivaux et de l'échange rapide des répliques. Un autre synonyme, *jocs d'amor* ou *jocs enamoratz,* est dans Guillaume de Poitiers et subsiste, après lui, dans la langue des troubadours. N'oublions pas cette règle essentielle de la tenson : la défense doit conserver les rimes employées dans l'attaque; elles se reproduisent ainsi d'un bout à l'autre de la controverse, ou tout au moins jusqu'à la troisième strophe [1].

La poésie lyrique des troubadours comprenait un bon nombre de genres secondaires, légers et faciles, où se délassait en se jouant la verve du poëte, après le labeur ingénieux de la chanson, du sirvente, et de la tenson. Ils en avaient emprunté quelques-uns à la poésie populaire ou religieuse, en leur imprimant la marque d'un art plus délicat ; d'autres étaient nés assez tard de ce désir de la nouveauté qui révèle la fatigue et signale la décadence; enfin les formes bizarres et d'exception constituaient une classe à part. Un des caractères qui distinguent les poésies d'origine populaire, c'est le refrain. Il est fréquent dans la *romance*, petit poëme narratif où le troubadour se met personnellement en scène, conte une aventure d'amour avec une vivacité toute dramatique : mais ce genre, qui plaît tant aux trouvères, ne réussit pas aussi bien dans le Midi; on l'y rencontre rarement, les exemples les plus curieux se trouvent chez les plus anciens troubadours, tels que Marcabrun et le comte de Poitiers [2]. La

sont-elles plus grandes que ses souffrances? — « Lequel est le mieux épris, celui qui ne peut résister au besoin de parler de sa dame, ou celui qui pense silencieusement à elle ? » etc., etc. — Diez, p. 197.

1. Diez, p. 115, 116, 192, 199. — Raynouard, t. II, p. 186-206. — Bartsch, *Grundriss*, p. 34.

2. Extrait d'une romance de Marcabrun (1140-1185), citée par Diez : « A la fontaine du verger où l'onde ruisselle sur un gravier bordé d'un vert gazon, à l'ombre d'un arbre fruitier, gracieusement paré de blanches fleurs,

ballade, *balada*, et la chanson de danse, *dansa* [1], destinées comme le nom l'indique, à embellir et animer les danses, n'étaient astreintes à aucune règle déterminée ; le plus communément elles avaient un refrain, et ce refrain, formé par le premier vers de la pièce ou seulement par les premiers mots de ce vers, était répété plusieurs fois dans chaque couplet. La plupart des pièces de ce genre, qui nous restent, sont de Guiraut Riquier ; quelques-unes cités par Raynouard, sont anonymes. La « ronde, » *canson redonda*, offre cette particularité que le dernier vers de chaque strophe recommence la suivante : on la dit « enchaînée, » *encadenada*, lorsque les rimes de la première strophe sont reproduites en sens inverse dans la seconde, de sorte que la première rime de la première strophe correspond avec la dernière de la seconde, tour de force auquel la ronde est peut être redevable de son nom [2]. La *retroensa*, dont le français a fait *rotruenge*, est aussi une pièce à refrain, ordinairement composée de cinq couplets, tous à rimes différentes. Le peu d'exemples qu'on en peut citer sont de la seconde moitié du XIIIe siècle [3].

L'*aubade* et la *sérénade* semblent d'origine fort ancienne [4],

et toujours animé du chant de l'oiseau, je trouvai assise et solitaire celle qui me dénie soulas. C'était demoiselle au corps gent, fille d'un seigneur châtelain... Les larmes de ses yeux se mêlaient à l'onde de la fontaine ; son cœur s'exhalait en soupirs : « O Jésus, disait-elle, roi du monde, c'est vous qui m'envoyez telles douleurs et m'humiliez à ce point, car c'est pour vous servir que se croisent et partent les meilleurs de ce monde... Ah ! maudit soit le roi Louis dont l'appel entraîne nos preux et fait pénétrer le deuil dans nos cœurs ! » Et moi, entendant sa plainte, je la joignis au bord du clair ruisseau : « Gente amie, lui dis-je, des pleurs trop amères flétriraient vos attraits ;... Celui qui fait refleurir le bocage peut vous rendre le bonheur ! » — « Seigneur, répondit-elle, celui qui peut s'éloigner ainsi ne tenait guère à moi. » — P. 169.

1. Les *Lois d'Amour* établissent une distinction entre la *balada* et la *dansa* : « *Bals es divers de dansa.* » Il y avait une nuance, une légère différence. V. Raynouard, t. II, 240, 242, 243.

2. Diez, p. 119. — Raynouard, t. II, p. 246. — Bartsch, *Grundriss*, n° 26, p. 35.

3. Raynouard cite une *retroensa* de Guiraut Riquier assez agréable. « Retroensa » vient du latin *retroentia*, ritournelle.

4. La première du moins, car on prétend que la *sérénade* n'est qu'une

et celles de ces pièces que nous connaissons appartiennent au meilleur temps des troubadours. L'aubade, *alba*, était un chant d'amour qui mettait en scène deux amants forcés par l'aurore de se séparer : le crieur de nuit, *la gaite*, les réveille en leur annonçant le jour ; au défaut du guetteur, c'est un ami qui monte la garde pour leur éviter une surprise et leur rappeler l'heure de la séparation. Quelques aubades ont un caractère religieux : ce sont des cantiques du matin. Dans la *sérénade* « *serena*, » l'amant invoque en soupirant le retour de la nuit, accusant la longueur du jour qui le sépare de sa dame. Le refrain, ordinaire accompagnement de ces poésies, devait ramener à la fin de chaque couplet le mot *alba* ou le mot *sers*, « l'aube, » ou « le soir. » Nous possédons plusieurs aubades dont le caractère particulier est un mélange de sentiment gracieux et de naïve mélancolie, qu'on ne trouve nulle part au même degré dans les compositions plus savantes des troubadours. Le génie lyrique du Midi, brillant mais un peu sec, semble s'adoucir ici et prendre quelque chose de la délicatesse et de la grâce attendrie qui est le charme particulier de la poésie du Nord [1].

La pastourelle, *pastorella* ou *pastoreta*, est le récit d'un entretien où figurent un troubadour et un berger ou une bergère. Si la nymphe garde les vaches au lieu de blancs moutons, la pièce prend le nom de *vaqueira*, vachère [2]. Le biographe de Cercamons, l'un des plus vieux troubadours du XIIe siècle, dit qu'il a composé des pastourelles selon la mode antique [3] ; ce qui prouve que cette forme appartenait à la

variété de *l'aubade*, tardivement inventée par Guiraut Riquier. — Bartsch, *Grundriss*, p. 35, 36.

1. V. les exemples cités par Raynouard, t. III, p. 251, 313, 461, 466. On pourra les comparer avec les pièces du même genre composées par les trouvères.

2. On trouve même dans les *Leys d'amors*, la *porqueira*, la *cabriera*, l'*auqueira*, la *vergiera*, l'*ortolana*, la *monja*, selon que la bergère garde les porcs, les chèvres, les canards, est jardinière ou nonne. — *Grundriss*, p. 37.

3. Ce Cercamons était un jongleur de Gascogne né à la fin du XIe siècle : poëte populaire, il s'essaya dans la poésie de cour qui naissait alors. On a de lui cinq petites pièces sans mérite. Son nom signifie *Cherche-monde;* les

poésie populaire. Fort dédaignée au XIIe et au XIIIe siècle, les derniers troubadours la remirent en honneur et elle affectionne chez eux les longues strophes à petits vers : mais jamais elle n'eut dans le Midi l'importance qu'elle prit dans le lyrisme du Nord [1]. On désignait par *descord*, mot qui signifie *discordance,* une chanson dont les strophes n'avaient ni le même nombre de vers, ni la même mesure, ni la même mélodie. Il n'y a point de *descord* sans strophes. Ce petit poëme servait à peindre les tortures et l'égarement d'un amour malheureux : les incohérences de l'expression exprimaient le trouble et le délire de la pensée [2]. On a un *descord* de Rambaud de Vaqueiras où le premier couplet est en provençal, le second en toscan, le troisième en français, le quatrième en gascon, le cinquième en espagnol, le sixième paraît être un mélange de ces idiomes [3].

Arnaud Daniel, de Ribérac en Périgord [4], passe pour l'inventeur de la *sixtine ;* du moins, la première pièce de ce genre se trouve dans les poésies de ce troubadour, grand amateur d'expressions obscures, de combinaisons gênantes et de rimes difficiles. La sixtine se composait de six couplets ; chaque couplet avait six vers qui ne rimaient point entre eux : les mots obligés ou bouts-rimés qui formaient les terminaisons du premier couplet étaient répétés à la fin des vers de tous les couplets suivants, dans un ordre très-compliqué, mais néanmoins régulier. La seconde strophe reprenait en remontant les bouts-rimés de la précédente, et la troisième les reproduisait dans leur ordre premier. Enfin la pièce se terminait par un envoi de trois vers dans lequel tous ces bouts-rimés se trouvaient répétés [5]. Le sonnet était

manuscrits le représentent costumé en voyageur. « *Trobet vers e pastoretas a la uzanza antiga.* » — Raynouard, t. V, p. 112. — Fauriel, t. II, p. 3.

1. V. Bartsch, *Grundriss,* p. 36. Quelques troubadours y firent entrer la politique.

2. Garin d'Apchier, troubadour gentilhomme du Gévaudan, inventa cette forme bizarre.

3. Raynouard, t. II, p. 225-228. — Diez, p. 117.

4. Il florissait vers 1180-1200.

5. Raynouard, t. II, p. 221-224. — Diez, p. 120.

inconnu aux troubadours ; le plus ancien exemple en langue provençale est l'œuvre d'un italien, Dante de Majano. Le « bref-double, » *breu-doble*, forme rare et très-récente, dont un exemple nous est fourni par Guiraut Riquier, consistait en trois strophes de cinq vers : peut-être ce nom bizarre faisait-il allusion à cette double brièveté, c'est-à-dire, au petit nombre des couplets et au peu de vers de chaque couplet. Les *pièces avec commentaire* étaient entre-coupées d'explications en prose qui servaient à développer le sujet et à fixer l'attention des auditeurs. On n'en connaît qu'un exemple, d'un très-ancien troubadour, Rambaud d'Orange, qui sans doute continuait, en cela, les traditions des jongleurs populaires. Parfois aussi ces commentaires s'improvisaient : tel jongleur en déclamant ses vers ou ceux d'autrui entremêlait ce débit de réflexions exprimées en prose. Il y a même des exemples de gloses versifiées et rimées : Guiraut Riquier composa une pièce sur l'amour qui n'est que la paraphrase d'une chanson de Guiraud de Calanson, l'un de ses devanciers[1].

Un trait commun à tous ces genres poétiques, sérieux ou légers, obscurs ou célèbres, dont nous avons achevé l'énumération, c'est d'admettre la strophe, la division en couplets avec chant et musique[2]. Groupés autour des deux formes principales, la chanson et le sirvente, qui les dominent par leur importance et par leur perfection, ils constituent la poésie lyrique proprement dite, le domaine spécial où se déploie l'éclatante richesse de l'imagination des troubadours[3]. Hors

1. Raynouard, t. II, p. 233, 248, 252. — Diez, p. 118.

2. La chanson religieuse, dont l'origine remonte aux premiers temps de la poésie provençale, a été très-peu cultivée par les troubadours. Les pièces qui nous restent en ce genre sont rares et médiocres. Bartsch les a mentionnées exactement dans son *Précis*, p. 37. — V. aussi Diez, p. 169, 170.

3. Pour tout épuiser, mentionnons rapidement certaines variétés des genres que nous venons d'examiner : il est, en effet, quelques noms particuliers qui indiquent moins des différences sensibles dans la forme que des particularités inhérentes à la nature même des sujets. Ainsi, on appelait *Comjat*, congé, les pièces où un amant désespéré déclarait à sa dame qu'il portait ailleurs ses hommages et son cœur; on désignait par le titre de

de ces limites, la poésie provençale est narrative, didactique, ascétique; elle reste une composition, elle n'est plus un chant, et si les troubadours s'en occupent, c'est par exception. Au XIIe siècle surtout, la classe des conteurs est absolument distincte de celle des troubadours et tient un rang médiocre dans l'estime publique : plus tard, un goût moins fin peut-être mais moins exclusif se manifeste; Guiraut de Borneil s'étonne de voir les contes accueillis par les mêmes applaudissements que les chansons. Au XIIIe siècle, tout en gardant ses préférences pour la chanson et le sirvente, l'imagination des poëtes lyriques se dégage peu à peu des formes brillantes mais étroites où l'amour d'un style savant et raffiné la tenait enfermée; elle reprend les libres allures dont elle s'était déshabituée par mépris pour la simplicité primitive; ses variations même et son expansion attestent sa vigueur [1]. Aussi devons-nous indiquer rapidement ces genres étrangers à la poésie lyrique qui ont été cultivés, non sans gloire, par les derniers troubadours. Ils sont au nombre de trois, l'*Epître*, la *Nouvelle*, le *Roman*, et chacun se subdivise en plusieurs variétés.

L'Epître, désignée sous différents noms [2], est le plus souvent écrite en petits vers de longueur égale, à rimes plates.

devinalh, énigme, une pièce composée de jeux de mots dont le sens présentait un contraste continuel. L'*escondig*, justification, défendait un amant accusé; l'*estampida* était une pièce composée pour une musique déjà faite; la *prezicansa*, prédication en vers, s'adressait aux princes ou seigneurs à qui l'on demandait des secours pour la guerre; on nommait *torney*, *garlambey*, tournois, joûte, les pièces qui rappelaient les joûtes chevaleresques d'un tournoi. *Carros*, chariot est le titre d'une pièce allégorique, sur un sujet d'amour, ou les métaphores militaires sont prodiguées. — Raynouard, t. II, p. 254-257. — Diez, p. 120, 121. — Bartsch cite, d'après une seule pièce, donnée par Raynouard (t. V, 447), le terme de *esdemessa*, sans l'expliquer. Ce mot signifie *élan* et semble désigner un chant national. *Grundriss*, p. 39. Les *Leys d'Amors* énumèrent des variétés lyriques encore plus particulières et moins importantes : les rêves, *somis*, les visions, *vezios*, les désirs passionnés, *cossir*, les tristesses, *enuegz*, les déplaisirs, *desplazers*, les désespoirs, *desconortz*, les jalousies, *gilozescas*, etc. — *Grundriss*, p. 40.

1. Paul Meyer, Leçon d'ouverture, p. 16.

2. Le terme consacré pour *Lettre* est *breus* (bref) ou *letras*. *Pistola*, épître, n'est pas usuel. — Diez, p. 122. — Bartsch, *Grundriss*, p. 40, 41.

Elle exprime des sentiments d'amour, d'amitié, de reconnaissance, donne des conseils et des instructions sur les arts, sur la morale et la piété : de là, trois sortes d'épîtres, l'épître amoureuse, l'épître didactique, l'épître morale ou religieuse. La première a pour mérites distinctifs le sentiment, la délicatesse, la grâce, le naturel. On l'appelait *Donaire*, ou *domnejaire*, quand elle commençait et se terminait par le mot *dona*, dame, maîtresse [1]; on lui donnait aussi le nom de *salut* ou *salutz* quand elle commençait par une salutation à la dame dont le poëte faisait l'éloge [2]. L'Epître didactique s'intitulait Enseignement, *Ensenhamen*, et même *Conte*, lorsqu'elle était écrite sous la forme d'un récit. Le poëte, s'adressant aux seigneurs, aux dames, aux troubadours, aux jongleurs, à l'élite de la société contemporaine, enseignait l'art de plaire et de réussir par le courage, la libéralité, l'esprit ou la beauté. Aussi ces pièces offrent-elles parfois des détails intéressants sur l'état des sciences et des arts, sur les usages, l'éducation et les mœurs du moyen âge. Quand le troubadour vieilli revenait à Dieu et songeait au cloître, il sanctifiait sa muse et rachetait ses œuvres légères en cultivant l'épître religieuse : quelques pièces de ce genre sont des confessions; il en est où l'on démontre l'immortalité de l'âme [3].

Dans la « nouvelle, » *Novas*, les troubadours retraçaient les aventures galantes de la vie chevaleresque; mais ce genre comprenait aussi des sujets sérieux, didactiques ou philosophiques. *Las novas del Heretic*, la nouvelle de l'hérétique [4], met en scène un inquisiteur dominicain discutant avec un

1. Raynouard, t. II, 256, 258. Selon M. Paul Meyer, ce nom de *donaire* ou *domnéjaire*, viendrait bien plutôt du caractère même de l'épitre et du sujet qui est la galanterie, le *domnei*. Il serait alors synonyme d'*épitre galante* ou amoureuse. — *Le Salut d'amour* dans les littératures provençale et française, p. 8. (1867.)

2. Le plus ancien *salut* que nous ayons est de Rambaut d'Orange mort en 1173. On peut lire sur cette forme poétique imitée par les trouvères l'intéressante dissertation de M. Paul Meyer citée plus haut, *Le Salut d'amour*, etc.

3. Raynouard, t. II, 271, 272.

4. Elle est attribuée à Izarn, moine dominicain et contient 800 vers alexandrins monorimes. Raynouard, t. V, 228-234.

théologien albigeois. Le plus souvent, les *Nouvelles* étaient des historiettes amoureuses, remarquables par la facilité du style, par des allégories piquantes et des détails gracieux. Il serait intéressant de les comparer aux fabliaux du nord et de voir de quel côté se trouve la supériorité du goût, de l'invention et de l'esprit. Ce genre aimable, où brillèrent au XIIIe siècle, Hélias Fonsalada, Arnaud de Carcassonne, Raimon Vidal de Besaudun, n'excédait point, à l'origine, quelques centaines de vers : il se développa rapidement jusqu'à devenir, avec *Flamenca,* le roman de mœurs [1].

Mais ce nom de *roman*, en provençal *romans*, est lui-même un terme vague qui ne désigne pas seulement les fictions narratives où sont décrites des mœurs véritables et des aventures imaginaires; il s'étend à toute grande composition versifiée, y compris les sujets philosophiques, religieux et didactiques. A la fin cependant, il s'est restreint au sens particulier qui a prévalu. Nous n'entrerons pas dans l'examen des romans composés par les troubadours du XIIIe siècle; les principaux sont, avec *Flamenca*, le poëme de *Jaufre*, *Blandin de Cornouailles, Philomena, Flore et Blanchefleur :* nous renvoyons à Raynouard, Diez, et Karl Bartsch le lecteur désireux d'indications précises sur ce sujet [2]. Du moment, en

1. Meyer, p. 17. — Sur les *Nouvelles*, fort peu nombreuses, qui nous restent des troubadours, V. Diez, p. 216. Il cite, de Peire Vidal, *le Récit allégorique, le Jaloux puni, le Jugement d'amour*, etc. — Quant aux poëmes didactiques, formant une variété de la Nouvelle, nous avons le *Breviaire d'amour*, en 27,000 vers octosyllabiques, écrit par le moine de Béziers Ermengaud, à la date de 1288; nous avons encore le *Trésor* de Maître Pierre de Corbian, encyclopédie rimée en 840 alexandrins monorimes (Raynouard, t. V, 310), *la Chasse au vol*, en 3,600 octosyllabiques, par Daudes de Prades (Raynouard, t. V, 228), l'*Instruction aux Jongleurs*, par Guiraut de Cabreira (*Id.*, t. V, 167), l'*Instruction aux Jongleurs,* par Guiraut de la Calanson. — Diez, p. 222. — Voir, sur la poésie didactique du Midi, Bartsch, *Grundriss*, n° 31, 32, 33, 34, p. 44-54.

2. Le texte des principaux romans est dans le tome Ier du *Lexique roman* de Raynouard (1838), sous ce titre, *Nouveau choix des poésies originales des Troubadours*. Le *Grundriss* de Bartsch consacre à ce sujet trois chapitres, les 15e, 16e et 18e. Diez les apprécie très-sommairement, p. 215. — Nous signalons et recommandons surtout le *roman de Flamenca*, par M. Paul Meyer (1865), le *roman de Guillaume de la Barre* (commencements du XIVe siècle), par le même (1868).

effet, que nous sortons des limites de la poésie lyrique proprement dite, devant nous s'ouvre le domaine entier de la littérature provençale, et pour rester fidèle à notre méthode de rigoureuse exactitude il nous faudrait entreprendre l'histoire complète de cette littérature, ce que nous interdit absolument le plan de cet ouvrage. Pour les mêmes raisons, nous laissons de côté les poëmes historiques, et même la chanson célèbre de la *Croisade des Albigeois*[1], bien que ces poëmes aient de l'affinité avec les œuvres des troubadours, ayant été composés, comme les autres poésies de cour, par l'ordre ou sous l'inspiration directe des seigneurs contemporains. Etudier à fond ces poëmes, discuter ou résumer les questions multiples que soulève cet examen, rassembler ce qui nous reste de la poésie scientifique, narrative, religieuse, et même dramatique du XIIe et du XIIIe siècle, ajouter à ces recherches les œuvres des deux siècles suivants, voilà une matière bien digne de tenter un historien. Le plan de cette histoire est

1. Le texte de la *Croisade des Albigeois* est dans Raynouard, *Nouveau choix*, etc., t. I, p. 225. Ce poëme a été l'objet d'une thèse fort savante soutenue et publiée en 1863 par M. Guibal, professeur d'histoire à la Faculté des Lettres de Poitiers. — En 1865, M. Paul Meyer, dans un mémoire approfondi et lumineux a résolu ce problème que les travaux antérieurs avaient posé : « A quels auteurs devons-nous attribuer la *chanson de la Croisade albigeoise?* » Qu'on nous permette de citer ici les conclusions de M. Paul Meyer : — « La composition du poëme s'est faite ainsi qu'il suit : Guillaume de Tudela, rimeur de profession, établi d'abord à Montauban, puis à Bruniquel, protégé par Baudoin, le frère du comte de Toulouse, entreprend d'écrire en forme de chanson l'histoire de la croisade albigeoise. Il se met à l'œuvre en 1210, et raconte avec une facilité commune, avec un talent dont aucune conviction profonde ne vient relever la médiocrité, les faits de la guerre depuis le meurtre de Pierre de Castelnau jusqu'au moment où le roi d'Aragon entre en ligne. Alors, en 1213, il s'arrête et attend les événements. Mais peu de temps après la bataille de Muret, le comte Baudoin est mis à mort. Dès lors, Guillaume disparaît de la scène, laissant son poëme inachevé. En 1210, un Toulousain, protégé par Roger Bernart, fils du comte de Foix, enflammé par la victoire que Toulouse vient de remporter sur la croisade, reprend avec les sentiments du patriotisme le plus ardent l'œuvre de Guillaume. Il la poursuit jusqu'au second siége de Toulouse et s'arrête à son tour, sans que rien annonce la fin de la chanson ni l'intention de la continuer. Ainsi s'est formé, par des efforts successifs et opposés, ce poëme dont les perpétuelles contradictions resteraient une énigme si la critique philologique n'en fournissait l'explication. »

tracé; des travaux d'ensemble, comme le *Précis* de Karl Bartsch, ou des études limitées mais précises, souvent définitives, comme les publications critiques de M. Paul Meyer, fournissent dès aujourd'hui au futur historien de l'ancienne littérature provençale des éléments préparés, et surtout de précieux renseignements [1]. Qu'il nous suffise d'avoir indiqué rapidement l'idée d'un travail étranger au dessein que nous poursuivons ici : notre tâche se bornait à un seul chapitre de cet ample sujet, le premier et le plus intéressant, mais le plus connu, c'est-à-dire, l'histoire du développement de la poésie lyrique des troubadours, dont il nous reste maintenant à juger le mérite, à retracer le déclin, à caractériser l'influence.

§ IV

Appréciation du mérite des Troubadours. — Décadence et fin de la poésie lyrique provençale. — Son influence durable sur les pays voisins.

Un premier trait caractéristique de la poésie des troubadours, un mérite éminent et rare en ce temps-là, c'est l'harmonieuse et correcte beauté de la forme : leurs œuvres sont loin de présenter les inégalités choquantes, la trivialité diffuse et les défauts grossiers qui déparent trop souvent les

1. Nous l'avons dit plus haut : Il faut distinguer deux choses qui se touchent mais ne se confondent pas : l'histoire de la poésie lyrique des Troubadours, et l'histoire générale de la poésie provençale. Cette histoire d'ensemble n'existe pas. Fauriel est plein d'erreurs, toutes les fois qu'il essaie de l'entamer; Diez ne traite que des troubadours; l'ouvrage de M. Laveleye (1845) est sans valeur. Le récent *Précis* de Karl Bartsch trace les grandes lignes du sujet, indique les sources originales, les recherches les plus nouvelles et les plus sûres, et contient en somme, malgré certaines fautes et quelques lacunes, un répertoire très-utile à consulter. Pour le XIIe et le XIIIe siècle, par exemple, le *Grundriss* contient 30 chapitres, dont 20 sont étrangers à la poésie lyrique. — Outre les remarquables études critiques que nous avons signalées en temps et lieu, M. P. Meyer a publié ou publie en ce moment un *Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français* (Franck, 1874), qui enrichit, par un mérite tout particulier de science exacte et solide, la série des textes que nous devons aux volumes de Raynouard et à la *Chrestomathie provençale* de Karl Bartsch.

inspirations des trouvères. Ils ont donc, à ne considérer que ce côté des choses, une évidente supériorité sur les poëtes contemporains. Cette qualité, chez eux, va jusqu'à l'excès; l'élégance soutenue de leur beau style n'est pas exempte d'uniformité. On dirait que cette littérature, toujours brillante et sonore, part d'un même génie, reproduit un modèle unique, et fait retentir l'accent d'une même voix. « Quand vous lisez ces troubadours, dit M. Villemain, vous êtes frappés de la ressemblance gracieuse de leurs images et de leurs expressions. En les étudiant beaucoup, on a quelque peine encore à les distinguer. Il y a cependant des différences; il y a surtout des variétés dans les caractères, qui ont produit de fortes nuances dans les talents. Aucun d'eux ne s'élève au-dessus de tous par un génie supérieur. Mais quelques-uns, dans les aventures de leur vie et dans l'ardeur de leur passion, ont eu quelque chose de puissamment original qui s'est communiqué à leurs poésies [1]. » L'opinion de M. Villemain, qui traduisait, d'ailleurs, le sentiment exprimé par Diez en 1826, demeure vraie et peut être adoptée [2].

Cette uniformité visible, cette apparente égalité de gloire et de talent, qui semble mettre sur un même rang tous ces poëtes, tient à une cause : le peu de richesse du fonds poétique cultivé par eux avec tant d'émulation. Ce qui est varié, chez eux, c'est l'artifice du style, la science du rhythme, le charme de la mélodie : les idées sont simples, les impressions changent peu; la matière que leur génie travaille artistement, et marque de mille empreintes capricieuses, laisse voir sous cette parure la médiocrité des ressources qu'elle fournissait à l'inspiration de chacun. Dans la forme éclatait l'originalité subtile et l'esprit raffiné d'invention. « L'amour, considéré comme source de tout bien, la louange des dames, le renouvellement du printemps, le gazouillement des oiseaux, les fleurs, la verdure tiennent une grande place dans

1. *Tableau de la littérature du moyen âge*, t. I, p. 114, 115, (3e édition).
2. Diez, *Poésie des Troubadours*, p. 123, 124.

leurs compositions[1]; » voilà le cercle assez borné dans lequel se meuvent les lyriques par excellence, les auteurs des *chansons*. Leurs descriptions de la nature sont fraîches et riantes, mais se réduisent à quelques traits; c'est de la poésie à fleur d'âme, reflet rapide et monotone de la sérénité constante d'un beau climat, expression vive d'un état social où tout est simple encore dans les idées comme dans les institutions[2].

Partout, dans les *chansons*, l'idée du renouveau, le sentiment du réveil joyeux de la nature se mêle à l'émotion douce d'un amour naissant; il semble que l'allégresse intérieure excitée dans les âmes par les premières vivacités de la passion se répande au dehors et cherche à se confondre avec cette fête que le printemps étale aux regards. « Puisque nous voyons les prés refleurir, dit le comte de Poitiers, les vergers reverdir, s'éclaircir les ruisseaux et les fontaines, l'air et les vents, il est bien juste que chacun cueille la part de joie qui lui revient. » Le vocabulaire poétique est, comme on voit, très-peu compliqué. Pierre d'Auvergne renchérit sur ces expres-

1. P. Meyer, Leçon d'ouverture, p. 13 et 14.

2. « Le pinceau de Bernard de Ventadour est l'un des plus riches en couleur, et pourtant, même en un petit nombre de vers, il faut qu'il se répète : « Quand la verte feuillée s'épanouit, quand le rameau blanchit sous les fleurs, aux doux chants de l'oiseau mon cœur tressaille d'allégresse. S'il voit les arbres fleurir, et s'il entend chanter le rossignol, ne doit-il pas se réjouir celui qui comprend le véritable amour ? » —Voici le début d'une autre chanson attribuée au même troubadour : « En avril, quand je vois les prés reverdir, les vergers refleurir, l'onde redevenue limpide, et que j'entends les oiseaux se réjouir, le parfum de l'herbe fleurie, le doux chant de l'oiseau gazouillant renouvellent aussi la joie de mon cœur. » — Elle est aussi de Bernard de Ventadour cette comparaison pittoresque où il dit de celle qu'il aime : « Je ne la vois point à la fenêtre fraiche et blanche comme la neige de Noël. — Diez, p. 124, 125. — Bernard de Ventadour (1140-1195) est l'un des poëtes qui ont excellé dans la *chanson*. Fils de l'homme qui chauffait le four au château du comte Ebles II de Ventadour, devenu troubadour par génie, il vécut successivement à la cour de son maître, en Normandie, à la cour d'Henri II roi d'Angleterre, à Toulouse chez le comte Raimond V, et après force aventures galantes il mourut dans un cloître. On a de lui 50 chansons. — V. Diez, p. 319. — *Vies des Troubadours en provençal*, Raynouard, t. V, p. 69. — Fauriel, t. II, ch. XVI, p. 1-30. — Bartsch, *Grundriss*, p. 111.

sions communes et donne un tour plus élégant à la même pensée : « Puisque l'air se renouvelle et s'adoucit, aussi faut-il que mon cœur se renouvelle et que ce qui a germé en lui bourgeonne et fleurisse en dehors. » C'est le même qui, dans une autre description, parle du rossignol qui *luit* sur la branche [1].

Selon Diez, la poésie des troubadours, prise en entier, est plutôt une *poésie d'esprit* qu'une *poésie de sentiment* : opinion vraie, si l'on entend par là non pas que le sentiment et le naturel font défaut, mais que la forme prime le fond et que l'art y domine la nature. L'amour lui-même, génie inspirateur de toute cette poésie, est chez les troubadours une science encore plus qu'une passion ; c'est une matière à beaux vers, un titre d'honneur, un moyen de paraître et de s'avancer dans le monde ; le cœur y a moins de part que l'esprit. On l'a réduit en théorie ; il existe un art d'aimer, *saber de drudaria,* et le poëte est docteur en cet art. *Chanter*, c'est faire profession d'amour ; l'amour a pour attribut essentiel le talent des vers, pour langage, la poésie. La faculté poétique se confond avec le savoir amoureux. Cette alliance étroite est reconnue et consacrée par la langue littéraire : amour et poésie sont synonymes dans le parler des cours, et le premier traité de versification provençale est intitulé « les Lois d'amour » *las Leys d'amors* [2]. Rien d'étonnant si ces poëtes s'évertuent à célébrer, non pas seulement les transports et les félicités de l'amour, mais ses mérites et sa gloire : le principe de tout bien est pour eux dans l'amour ; cette louange éternelle fournit à leur éloquence une source large et facile où sans cesse elle vient se retremper et se rajeunir.

1. Pierre ou Peire d'Auvergne, fils d'un bourgeois de Clermont, naquit de 1120 à 1130 et vécut jusqu'au XIIIe siècle. Il visita les rois de Castille, les ducs de Normandie et les comtes de Provence. On a de lui 24 pièces. Il se fit un nom par son style savant et pittoresque et par les changements qu'il introduisit dans la mélodie des chansons. — V. Diez, p. 326. — Raynouard, Biographies, t. V, 291.— Fauriel, t. II, ch. XVI, 13, 14. — Bartsch, *Grundriss*, p. 165.

2. Gatien-Arnoult, *Les fleurs du gai savoir ou les Lois d'amour,* Toulouse (1841). — V. aussi *Grundriss*, n° 56, p. 90.

Raynouard et Diez ont recueilli les plus vives expressions de ce dithyrambe, recommencé, prolongé et varié pendant deux siècles par tant de voix mélodieuses; nous en détacherons un seul passage, celui où Bernard de Ventadour peint les troubles puissants de la passion naissante, et, dans cette peinture naïve et forte se rencontre avec des poëtes de génie que sans doute il connaissait peu : « A l'instant où j'aperçois mon amante, une subite frayeur me saisit; mon œil se trouble, mon visage se décolore; je tremble comme la feuille que le vent agite; je n'ai pas la raison d'un enfant, tant l'amour m'inquiète! Ah! celui qui est si tendrement soumis, mérite que sa dame ait pour lui de la générosité[1]! » Pour être juste envers cette poésie, n'oublions pas qu'elle nous arrive affaiblie et méconnaissable dans la prose d'une traduction : la délicatesse du sentiment, la fraîcheur et le coloris du style, le charme de la mélodie et cette sorte d'ivresse qui se communique à l'âme et aux sens sous l'impression d'une musique passionnée, tout cela s'est évanoui pour le lecteur moderne, étranger à l'idiome des troubadours. Selon le mot pittoresque de l'un d'eux, « un couplet sans musique est un moulin sans eau[2]. »

A la fin du xiie siècle, un changement s'accomplit dans les conditions générales du développement de la poésie lyrique. Jusque-là, si l'on excepte les croisades, peu de nobles et pathétiques sujets s'étaient offerts à son inspiration : ces hautes matières, qui donnent l'essor aux génies puissants, n'ont pas accoutumé de se produire au sein de la paix et du bien-être. Les événements politiques des premières années du xiiie siècle ne tardèrent pas à troubler l'heureux destin de la patrie méridionale; ces révolutions, qui devaient plus tard

1. Raynouard, t, II, p. vii-li, t. III, p. 45. — Diez, p. 142-162.

2. « Le sentiment, la grâce ne se traduisent pas, dit Raynouard; ce sont des fleurs délicates dont il faut respirer le parfum sur la plante. » — « La notation musicale ne nous a été conservée que pour un petit nombre de pièces, et n'a été déchiffrée pour aucune. » — P. Meyer, p. 16. Raynouard a signalé parmi les Troubadours ceux qui excellaient à composer les airs des *chansons*, t. II, 156-162.

ruiner la poésie et la noyer dans le sang, la favorisèrent d'abord en lui inspirant, avec des passions fortes, la grande éloquence, celle qui se nourrit de colère, d'amertume et d'effroi. Alors grandit le *sirvente*, auparavant dominé et comme opprimé par l'importance de la chanson ; alors « on vit que les troubadours savaient chanter autre chose que les feuilles et les fleurs, le printemps qui renaît, les oiseaux qui gazouillent, et les charmes de la dame qui leur accordait sa bienveillance. D'autant plus attentifs aux événements qu'ils étaient plus près des têtes couronnées, ils prenaient au mouvement contemporain toute la part que pouvait s'attribuer la poésie. A certains égards, on peut dire qu'ils remplissent dans la société au moyen âge l'office de nos journaux, soit qu'ils reflètent l'opinion de leur temps, soit qu'ils réagissent contre elle [1]. » Le temps n'est plus du *far niente* poétique et des gracieux emplois de la muse ; une sombre énergie, une véhémence où perce par éclairs la férocité native du moyen âge, autrefois adoucie par une civilisation heureuse, tels seront désormais les caractères dominants de la poésie lyrique. S'inspirant de la vue des maux qui désolent le Midi, ou du bruit des catastrophes lointaines qui retentissent en Orient, elle fulmine tour à tour contre l'ambition barbare des hommes du Nord, contre le despotisme ultramontain, ou multiplie les appels passionnés à la guerre sainte. Elle éclate en satires, elle sonne le boute-selle des combats : une âme de feu et de douleur a passé dans ses chants.

Il y a plusieurs sortes de sirvente : le ton de ce petit poëme change avec le sujet et l'inspiration. On peut distinguer le sirvente belliqueux, le sirvente politique, et le sirvente de satire générale ou personnelle [2]. Le sirvente belliqueux, le plus ancien de tous, est le pamphlet des champs de bataille. Il respire la fureur de ces haines et de ces vengeances féo-

1. P. Meyer, Leçon d'ouverture, p. 18.

2. Diez, p. 177. — Il existait aussi une espèce inférieure de sirvente, appelée *joglaresque*, sans doute parce que la composition de ce sirvente était abandonnée aux jongleurs et dédaignée des troubadours. Raynouard, t. II, p. 213.

dales que le carnage n'assouvissait pas, que la mort même ne pouvait éteindre, qui renaissaient dans les fils du vaincu, qui poursuivaient la race entière sur le cadavre sanglant de son chef renversé. Bertrand de Born, seigneur de Hautefort, rival infatigable du roi d'Angleterre Henri II, du roi de France Philippe Auguste, du roi d'Aragon Alphonse V[1], excellait dans cette poésie fiévreuse et colorée, pleine des fougues généreuses et des ivresses cruelles de la guerre ; on a souvent cité la pièce où il salue, avec des cris d'enthousiasme, le retour de la belle saison qui va rappeler bannières et pavillons dans la plaine, réveiller le bruit du fer sur la cuirasse, le hennissement des coursiers démontés et blessés, la plainte des mourants dont la plaie rougit l'herbe, le fracas des murs s'écroulant sous l'effort d'un assaut victorieux. Cette pièce est une superbe cantilène épique, d'une concision hautaine, énergique et frémissante, au moins égale, pour la vivacité du coloris et la puissance du souffle, aux plus fiers épisodes de nos chansons de gestes[2]. On trouverait aisé-

1. Sur ce troubadour, qui florissait en 1180 et 1193, V. Diez, p. 345-351. — Raynouard, t. II, p. 208. — Fauriel, t. II, p. 202-208. — Villemain, *Tabl. de la littér. du moyen âge*, 3e édit. p. 117. — Son ancien biographe a dit de lui : « Bertrand de Born était un châtelain de l'évêché de Périgueux, vicomte de Hautefort, château de près de mille hommes de population. Il fut perpétuellement en guerre avec son frère, avec tous les seigneurs voisins, avec les rois de son temps. Il était bon chevalier, bon guerrier, bon troubadour, bon ami des dames, bien appris et bien parlant, et sut bien se gouverner en bonne et en mauvaise fortune. » Un mot emprunté à l'une de ses poésies peut le peindre : « *Je galoperai dans la tempête.* » Sa vie ne fut qu'une tempête où il s'agita, se battit sans cesse, et chanta.

2. V. Raynouard, t. II, 210. — Diez, p. 178. — Villemain, p. 118. — — « Figurez-vous, dit Villemain, avant de citer et de traduire ce sirvente, figurez-vous qu'une science presque égale à celle des poëtes de l'antiquité a, dans l'original, construit les paroles, nuancé, varié les sons, et joué avec le mètre; puis arrêtez-vous seulement aux pensées et à la passion :

« Bien me plaît le doux printemps qui fait feuilles et fleurs venir; il me plaît d'écouter la joie des oiseaux qui font retentir leurs chants par le bocage. Il me plaît de voir sur la prairie tentes et pavillons plantés; il me plaît jusqu'au fond du cœur de voir rangés dans la campagne cavaliers avec chevaux armés. — J'aime quand les coureurs font fuir gens et troupeaux. J'aime quand je vois à leur suite de longues rangées d'hommes d'armes ensemble rugir, et j'ai grande allégresse, quand je vois châteaux-forts assié-

ment dans les autres troubadours la même verve éloquente, la même force expressive et pittoresque : le Midi, nous l'avons dit ailleurs, n'a pas eu d'épopée; la poésie épique provençale est dans les sirventes belliqueux.

Les pièces composées sur les deux premières croisades sont perdues; il ne nous reste qu'une allusion de Marcabrun sur la seconde (1146)[1]. La troisième (1189-1193) excita la verve des troubadours; presque tous les sirventes, nés d'une inspiration religieuse, appartiennent à cette époque. Frédéric Barberousse, Richard Cœur de Lion, Philippe Auguste en sont les héros. Ces chants, plus pieux que belliqueux, et fort semblables à des sermons, étaient débités sur les places publiques, dans les assemblées des barons; beaucoup s'appelaient *prezicansas*, prédications[2]. Ce n'est pas la partie la plus vive ni la plus intéressante de la poésie lyrique des troubadours. Pourtant, ceux qui payant de leur personne se croisèrent et virent le Jourdain, ceux-là, au retour, rapportèrent, avec des impressions fortes, une véritable éloquence; nulle part leur émotion n'est plus sincère et plus pénétrante que dans les chants où ils gourmandent la

gés, murs croulants et déracinés..... — Oui, il me plaît le bon seigneur qui est le premier à l'attaque, avec un cheval armé, intrépide, encourageant les siens par sa vaillance... Nous verrons les lances et les épées briser et dégarnir les heaumes de couleur et les écus, à l'entrée du combat; nous verrons les vassaux frapper ensemble, et fuir à l'aventure les chevaux des morts et des blessés; et, quand le combat sera bien mêlé, que nul homme de haut parage n'ait d'autre pensée que de couper têtes et bras; car mieux vaut un mort qu'un vivant vaincu. — Je vous le dis : le manger, le boire, le dormir n'ont pas tant de saveur pour moi que d'ouïr crier des deux parts : *à eux!* et d'entendre hennir les chevaux démontés dans la forêt, et d'entendre crier : *à l'aide! à l'aide!* et de voir tomber dans les fossés petits et grands sur l'herbe, et de voir les morts qui ont les tronçons outrepassés dans leurs flancs..... »

1. Cette allusion se trouve dans *une romance* de ce poëte, citée par Diez, p. 169.

2. V. les fragments cités par Raynouard, t. II, p. 69-79. — Diez, p. 181, 182, 183. — Fauriel, t. II, ch. XIX, p. 110-140. — Les troubadours qui chantèrent la 3e croisade sont Giraud de Borneil, Raimbaut de Vaqueiras, Pierre Cardinal, Bertrand de Born, Pierre Vidal, Gaucelm Faydit, et beaucoup d'autres moins célèbres. — Les croisades suivantes, jusqu'en 1270, furent chantées aussi.

lâcheté des princes qui fuient la Terre-Sainte et craignent d'attacher la croix sur leur poitrine. Les chevauchées en Espagne, au secours des Aragonais et des Castillans contre les Maures, étaient aussi des guerres saintes; on les a chantées comme les croisades. Nous avons deux pièces de Marcabrun sur l'expédition de 1146, où le roi de Castille Alphonse VII, soutenu par une partie de la Provence et de l'Italie, combattit avec des succès variés la puissance des Almohades africains, et commença contre eux une guerre qui dura 62 ans [1]. En 1195, les chrétiens ayant perdu la désastreuse bataille d'Alarcos, le troubadour Folquet, de Marseille, qui peu d'années après se fit moine et devint évêque de Toulouse [2], prêcha contre les Almohades victorieux une croisade qui n'aboutit pas. Quinze ans plus tard, en 1210, Mohammed-el-Nassir, fils du vainqueur d'Alarcos, Jacoub Almanzor, descendit en Espagne et s'avança jusqu'à Séville avec une armée divisée en trois corps dont le moindre était dit-on, de 160,000 hommes.

A cette nouvelle, tout le Midi s'émut; Rodrigue, archevêque de Tolède, parcourait la France et l'Italie, implorant le secours des rois, des seigneurs et des peuples. Les troubadours secondèrent par leurs chants l'appel du clergé espagnol contre les barbares d'Afrique : nous avons l'un de ces chants, celui du troubadour Gavaudan qui jusque-là n'avait composé que des pastourelles d'une élégance assez commune [3]. Cette fois, une inspiration de colère patriotique le rendit éloquent [4]. Tyrtée chrétien, Gavaudan s'enrôla parmi

1. Fauriel a traduit ces deux pièces, T. II, p. 145-148.

2. Sur Folquet, V. Diez, p. 353. — Raynouard, t. V, 150. On a de lui 27 pièces.

3. Sur Gavaudan le vieux, V. Raynouard, t. V. p. 164. On a de lui 11 pièces dont celle-ci est la dixième. — V. aussi Fauriel, t. II, ch. XX, p. 140-156.

4. M. P. Meyer a traduit et cité ce morceau : « Seigneurs, par nos péchés s'accroît la force des Sarrazins. Saladin a pris Jérusalem, qu'on n'a point encore recouvré. Et voilà que le roi de Maroc défie tous les princes chrétiens, lui, ses Andalous et ses Arabes, armés contre la foi du Christ. — Il a mandé tous les Alcavis, les Mazmudes, les Maures, les Goths, les Berbères :

les 60,000 auxiliaires qui franchirent les Pyrénées et combattit en 1212 à la fameuse journée des *Navas de Toloza* qui écrasa l'invasion africaine, rétablit les affaires de l'Espagne et la sécurité de la Provence.

Tranquille du côté de la frontière espagnole, le Midi, en ce même temps, recevait dans son sein toutes les horreurs d'une guerre d'ambition et de religion : le long massacre des Albigeois commençait. En 1209, Béziers est pris d'assaut ; 60,000 hommes y périssent ; Carcassonne succombe à son tour ; le comte de Toulouse est dépossédé par Simon de Montfort en 1215 ; le roi de France Louis VIII dirige une nouvelle croisade contre l'hérésie renaissante en 1219 ; Avignon tombe aux mains des Français en 1226. Dans ce chaos d'événements que devient la poésie provençale ? Elle n'est plus qu'une effusion injurieuse et menaçante de la haine vengeresse qui fermente au cœur des vaincus, des opprimés, des témoins humiliés et révoltés de cette guerre cruelle. La rancune populaire, aveugle, immodérée comme toutes les passions que le malheur déchaîne au sein des multitudes, leur désignait au premier rang des ennemis à détester, des persécuteurs à flétrir, Rome et les Français, le pouvoir

tous grands et petits sont rassemblés. La pluie n'est pas plus drue que leurs masses qui passent et couvrent les plaines. Cette charogne de milans, il la pousse au pâturage comme un troupeau de brebis, et derrière eux il ne reste ni bourgeon ni racine. — Ils ont tant d'orgueil ceux qu'il a choisis, qu'ils se croient les maîtres du monde. Quand ils font halte dans les prés, Marocains et Marabouts, ils crient avec moquerie : « Francs ! faites-nous place. A nous la Provence ! A nous le Toulousain ! à nous toute la terre jusqu'au Puy ! » Ouït-on jamais si cruelle insulte de la part de ces chiens mécréants ! — Empereur ! Entendez-le, et vous, roi de France, et vous son cousin, roi d'Angleterre, comte de Poitiers, c'est à vous de secourir le roi d'Espagne. Jamais ne s'est vue une si belle occasion de servir Dieu ; avec lui vous vaincrez les chiens d'infidèles, que Mahomet abuse..... — Quand on verra les barons croisés d'Allemagne, de France, de Cambrésis, d'Angleterre, de Bretagne, d'Anjou, de Béarn, de Gascogne, réunis avec nous, et les Provençaux tout en une masse, sachez qu'avec l'épée nous romprons la presse, que nous abattrons têtes et bras jusqu'à entière destruction. Puis l'or sera réparti entre nous. Gavaudan en sera prophète ; ses paroles seront un fait, les chiens périront ; et Dieu sera honoré et servi là où Mahomet était adoré. » — Leçon d'ouverture, p. 19.

qui avait lancé l'anathème et la force qui avait exécuté la sentence. Ce n'est pas qu'aucun d'eux prenne parti pour les hérétiques ; ils condamnent tout ensemble l'erreur et les moyens employés pour la réduire. De là, tant de satires mordantes contre les « fraudes, les trahisons, les cupidités, les vices et la tyrannie » du clergé, tant d'invectives contre la cruauté rapace et félonne des Français du Nord [1]. Mais comme l'a dit un critique, le mérite littéraire de ces pièces ne répond guère à l'énergie virulente du sentiment qui les inspire. Quand il s'agissait de flétrir et de maudire des événements et des hommes qu'on croyait ne pouvoir jamais assez détester, toute clameur, toute injure était bonne ; la violence tenait lieu de talent ; l'art consistait à ne garder aucune mesure et le meilleur poëte, le plus applaudi, était celui qui assénait les plus terribles coups. Ce fanatisme de haine et de rancune atteint son plus haut degré dans le sirvente fameux de Guillaume de Figueiras sur Rome [2] et dans la seconde moitié du

1. Un seul troubadour, Perdigon, né dans le Gévaudan, prit parti pour la croisade. Honni de tous, il mourut misérablement dans un cloître. — Fauriel, t. II, 215-217. — Diez, p. 396.

2. Dans cette pièce, souvent citée, le nom de *Rome* retentit au début de chaque strophe, et ramène chaque fois une suite de reproches outrageux. La pièce a 23 strophes de onze vers. « Je veux faire un *sirvente* sur ce ton qui me sied..., un sirvente sur ces faussaires pleins de tromperie, sur *Rome*, qui est le chef de la décadence en laquelle périt tout bien..... *Rome*, aux hommes niais tu ronges la chair et les os, et tu conduis les aveugles avec toi dans la fosse. Tu transgresses trop les commandements de Dieu; car ta convoitise est si grande que tu pardonnes les péchés pour argent; de trop forte endosse *Rome* tu te charges..... *Rome*, tant est grande ta forfaiture, que tu méprises Dieu et ses saints!... *Rome*, Dieu le soutienne et lui donne pouvoir et force à ce bon comte de Toulouse qui tond les Français et les écorche, et les pend, et en fait un pont lorsque avec lui ils font assaut... *Rome*, avec faux appeaux, tu tends tes filets, et tu manges maints mauvais morceaux. Tu as visage d'agneau, au simple regard; au dedans, tu es loup enragé, serpent couronné, engendré de vipère; c'est pourquoi le diable t'appelle comme sa créature. » — Guillaume Figueiras était fils d'un tailleur toulousain et tailleur lui-même. « Bon poëte et bon chanteur, jamais il ne lui arriva de se produire en cour. Partisan déclaré de l'empereur Frédéric, il était l'ennemi juré du Pape et des nobles. » Diez, p. 398. — Raynouard, t. V, 198. Son sirvente est cité dans le t. IV de Raynouard, p. 309. On a de lui, en outre, quelques autres pièces. A vrai dire, Guillaume de Figueiras est plutôt un poëte populaire qu'un troubadour.

poëme sur la *Croisade des Albigeois,* dont nous avons déjà parlé. Voilà le testament vengeur de la poésie provençale, la protestation indignée qu'un peuple éloquent, ingénieux, mais faible, lègue à l'avenir au moment où il succombe sous l'irrévocable fatalité du fait accompli.

En pleurant sur les ruines de la patrie provençale, la poésie lyrique pleurait sur elle-même : elle devait périr avec l'indépendance et la splendeur du Midi. Tout ce qui faisait sa force et sa gloire avait disparu. Les hauts barons, protecteurs des poëtes, étaient morts ou dépossédés ; l'étranger, maître d'Aix et de Toulouse [1], imposait sa langue, ses mœurs et ses lois ; Rome excommuniait l'idiome national, en défendait l'usage aux étudiants des universités récemment fondées [2], et poursuivait les livres écrits dans cet idiome ; enfin l'imagination des hommes, abattue, effarouchée par tant de changements, avait elle-même changé, et la révolution des choses avait, comme toujours, passé dans les esprits. « Beaucoup de troubadours émigrèrent, les uns en Espagne, d'autres en Italie, et la poésie s'éteignit lentement sur la terre où elle était née [3]. » Et cependant, telle était encore sa vitalité

1. La maison d'Anjou régna en Provence, de 1246 à 1482. Le comté de Toulouse fut réuni à la couronne sous le règne de saint Louis. — Un troubadour peu connu, Bernard Sicart de Marvéjols, dont on n'a qu'une seule pièce, a poétiquement exprimé, avec une touchante vivacité d'expression, les douloureux sentiments que soulevait dans les âmes la domination de l'étranger. Nous détachons le 2e couplet de ce *sirvente* qui en compte cinq de 15 vers chacun : — « Tout le jour, je bondis de colère; et je soupire la nuit, que je dorme ou que je veille. De quelque côté que je me tourne, j'entends les gens de cour crier humblement *Sire!* en parlant aux Français. Mais les Français n'ont de merci qu'autant qu'ils reçoivent des présents; je ne vois pas chez eux d'autre droit. Ah! Toulouse, et Provence, terre d'Agénois, Béziers et Carcassonne, qui vous a vues et qui vous voit! » Raynouard, t. IV, p. 191.

2. Bulle d'Innocent IV en 1245. L'université de Toulouse avait été fondée en 1229.

3. P. Meyer, p. 22. — Leçon d'ouverture (1865). — Nous avons été forcé d'insister peu sur la biographie des principaux troubadours. Pour compléter cette partie de nos études, que les limites de ce livre ne nous permettaient pas de développer, on pourra consulter : 1° Raynouard, t. V, *Vies des Troubadours en provençal;* 2° Diez, *Vies et œuvres des Troubadours* (1829). — M. de Roisin en a traduit un résumé (*Poésies des Troubadours*, 1842);

qu'un instant elle brilla d'un certain éclat en Castille, à la cour d'Alphonse X, sous les rois d'Aragon Jacques Ier et Pierre III, puis chez les ducs d'Este, les comtes de Rodez, les vicomtes de Narbonne et les comtes de Foix. « A son déclin, elle se localise en un certain nombre de centres qui peu à peu s'isolent les uns des autres, s'affaiblissent et disparaissent [1]. » Au XIVe siècle, le lyrisme toulousain, soutenu et cultivé par l'Académie du *gay savoir*, n'est qu'un genre artificiel dont la forme seule peut rappeler les œuvres originales et la vivante inspiration des anciens troubadours. C'est la période alexandrine de l'histoire poétique du Midi. Remarquons ici que la poésie lyrique provençale, populaire d'abord et colportée sur les places publiques par des jongleurs nomades jusqu'au XIIe siècle, est par excellence aristocratique et seigneuriale pendant deux siècles, au temps de sa splendeur, puis retombe en roture et devient un art bourgeois au XIVe siècle ; mais elle a beau prolonger jusqu'à la fin du moyen âge sa décadence pédantesque ; sous cette forme académique elle a cessé de vivre, elle se survit [2]. On

3° Bartsch, *Grundriss*, etc., où des sources allemandes plus récentes sont indiquées, notamment, p. 31; 4° Fauriel qui dans ses trois volumes a largement emprunté aux documents historiques en texte provençal; 5° certains travaux particuliers tels que les *Troubadours en Espagne* (1861), par M. Mila y Fontanals, professeur à l'Université de Barcelone; les *Troubadours de Béziers*, par Azaïs (1869); *Bertrand de Born*, par Mary-Lafon; *le Tyrtée du moyen âge*, par Laurens (1863), etc.

1. P. Meyer, *Les derniers Troubadours de la Provence*, p. 1-5 (1871). — Alphonse X régna de 1252 à 1284, Jacques Ier mourut en 1276, Pierre III en 1285.

2. Cette académie fut fondée en 1323 par sept bourgeois de Toulouse sous ce titre : *Très-gaie compagnie des sept troubadours de Toulouse*, et l'année suivante l'institution, solidement établie, prenait le nom d'*Assemblée du gay savoir* ou *de la gaie science*. Elle avait à sa tête un chancelier et sept mainteneurs ou protecteurs. Le concours se tenait le 1er dimanche de mai dans un jardin de la rue des Augustins. La violette d'or, premier prix, était décernée à la meilleure *chanson* ou au *discort* le mieux fait; l'églantine d'argent récompensait les *sirventes*, les *pastourelles*, les *hymnes à la Vierge* qui primaient au concours; c'était un second prix. Le souci d'argent, troisième prix, était réservé à la *ballade*, à la *dansa* et aux œuvres de première classe qui n'arrivaient qu'au second rang. Les statuts poétiques furent rédigés en 1356. A l'exemple des universités, on conféra des grades ès grammaire, ès

compose encore des *vers*, des *chansons*, des *sirventes;* la *pastourelle* et la *dansa*, sont encore cultivées ; les *Lois d'amour*, rédigées au milieu du XIV[e] siècle par le chancelier de l'Académie toulousaine, Guillaume Molinier [1], énumèrent toutes les anciennes formes poétiques, en citent des exemples, en tracent les règles : la *tenson* seule paraît absolument passée de mode [2]. Une seule chose manque à ces réminiscences étudiées du passé, à ces imitations de la vie éteinte et disparue : une inspiration vivante, un talent original. On nous dispensera de citer ici les noms et les ouvrages de ces laborieux zélateurs de l'antique poésie, qui se succédèrent jusqu'à la Renaissance du XVI[e] siècle comme membres ou lauréats de l'académie du gai savoir [3]. En dehors du cycle toulousain, il reste quelques troubadours attardés et dispersés dont la

poésie; le lauréat, trois fois couronné, prenait le titre de *troubadour*. Imitée en Catalogne, en Aragon (1390), cette institution déclina à Toulouse même au XV[e] siècle; mais une riche bourgeoise, Clémence Isaure, la ranima vers 1484, en créant de nouveaux prix par son testament, et c'est à cette époque qu'elle prit le nom d'*Académie des Jeux Floraux*. Ses archives sont contenues dans trois manuscrits : l'un comprend 30 années à partir de 1324; le second va de 1458 à 1484; le 3[e] commence au XVI[e] siècle. — Bartsch, *Grundriss*, p. 74. — Pour plus de développements, consulter les sources indiquées par le *Grundriss* : Camboulin, *Renaissance de la poésie provençale à Toulouse;* J.-V. Le Clerc, histoire littéraire, t. XXIV, p. 475; Gatien-Arnoult, *Monuments de la littérature romane*, Paris 1841.

1. Cette *poétique* fut achevée en 1356.

2. Sur les *Lois d'amour*, *Las leys d'amors*, V. Bartsch, *Grundriss*, p. 90 et Gatien-Arnoult, *Les fleurs du gay savoir*, Toulouse, 1841. Ce code poétique, commandé par l'académie Toulousaine dès sa naissance, est contenu dans deux rédactions séparées, qui se conservent encore aux archives de l'académie : l'une paraît n'être que le plan et comme l'esquisse de l'ouvrage, elle est pleine de ratures et de corrections; l'autre est l'ouvrage même, et se trouve en outre dans les archives de la couronne d'Aragon, à Barcelone où fut fondée une académie espagnole en 1390 sur le modèle de l'institution toulousaine.

3. Bartsch a consacré un très-long chapitre du *Grundriss* à cette curieuse énumération. Nous y renvoyons le lecteur, avec le regret de ne pouvoir en donner ici l'analyse. Le 1[er] lauréat est Arnaut Vidal de Castelnaudary, qui obtint la violette d'or en 1323 pour un poëme en l'honneur de la Vierge Marie. La liste, fort longue, nous conduit jusqu'à Bertrand de Roaix qui cueillit en 1498 l'églantine d'or, récemment instituée par Clémence Isaure, toujours avec une chanson en l'honneur de la Vierge Marie. — *Grundriss*, p. 77-83.

plupart étaient nés à la fin du XIII[e] siècle ou dans les commencements du siècle suivant. L'un d'eux, le chevalier Lunel de Monteg, eut bien l'idée de composer un sirvente en 1326 pour prêcher la croisade en Terre-Sainte ! Un anonyme composa en 1343, sur la mort de Robert de Sicile, une complainte que nous possédons [1]. M. Paul Meyer a publié en 1871 un chansonnier de 185 pièces, dont 32 au moins sont inédites, et qui appartiennent à la période comprise entre 1270 et 1310 : c'est le regain de la poésie lyrique provençale, avant l'époque d'absolue stérilité, c'est l'adieu, de plus en plus rare et faible, des derniers troubadours [2].

La poésie lyrique du Midi, qui a rempli deux siècles de sa vigueur féconde et de son éclat (1100-1300), aurait-elle péri d'elle-même au XIV[e] siècle, sans l'action des causes politiques, par la seule exagération de ses défauts, par la fatigue du goût public? Les événements qui ont ruiné ses appuis, désolé son brillant domaine, n'ont-ils fait que précipiter une décadence inévitable dont l'heure était arrivée ? Sans doute, la forme quintessenciée de la *chanson*, de la *tenson*, et des autres jeux subtils où l'art provençal avait le tort de se complaire, usée déjà et surannée, ne pouvait se soutenir longtemps, et toute cette partie du lyrisme, ayant achevé sa saison, touchait au déclin ; mais il ne faut pas oublier que les troubadours du XIII[e] siècle, avertis par la leçon sévère des événements, s'étaient tournés vers des pensées plus sérieuses et retrempés dans des inspirations plus hautes. Si le Midi eût conservé son indépendance nationale, la littérature, énergique et vivace comme l'âme de la patrie elle-même, au-

1. La liste de ces troubadours indépendants est dans le *Grundriss*, p. 76, 77.

2. *Les Derniers Troubadours de la Provence.* Ce chansonnier avait été donné à l'Institut en 1869 par M. Ch. Giraud. — M. P. Meyer a donné aussi en 1868 la traduction d'un roman d'aventure, *Guillaume de la Barre*, qui a pour auteur ce même Vidal de Castelnaudary premier lauréat de l'académie de Toulouse. L'œuvre est faible et commune, assez courte, à peu près de la même valeur que *Blandin de Cornouailles* et fort inférieure à *Jaufre*, le seul roman d'aventures en provençal qui ait quelque mérite. Le roman d'aventures, dans le Midi, n'a rien d'original; il est importé de France.

rait suivi les évolutions de l'esprit public et, transformée par l'influence du progrès social, élargissant son cadre, admettant des formes nouvelles, elle avait encore une longue carrière à fournir : « peut-être serait-elle devenue l'une des premières entre les littératures modernes [1]. » La suprématie du Nord et la victoire définitive de l'esprit français lui portèrent un coup mortel. L'évolution littéraire du Midi se fit dès lors dans le sens des idées françaises et sous la forme française. Dès le XIVe siècle, Gaston Phébus, comte de Foix, protecteur de Froissard, écrit dans la langue d'oïl son traité sur *la Chasse* [2]; Honoré Bonnor, prieur de Salon, protégé du roi René, se sert du même idiome dans son *Arbre des batailles* [3]. En dépit de certaines résistances locales et passagères, la langue et la littérature du Nord établirent leur ascendant dans toutes les contrées où dominaient la politique et la civilisation dont le siége était à Paris [4].

Languissant et presque éteint en Provence même, le génie lyrique provençal refleurissait dans les pays voisins, en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre et en France, par le développement des germes nombreux et puissants que les œuvres des troubadours avaient semés en Europe et qui, mêlés aux productions indigènes, faisaient lever partout une ample moisson poétique. « Comme ces plantes dont le pollen, dirigé par des lois mystérieuses, vient féconder d'autres plantes jusque-là stériles, ainsi nous voyons l'influence pro-

1. P. Meyer. *Leçon d'ouverture*, p. 23. — *Les Derniers Troubadours*, etc. P. 1-10.

2. *Les déduits de la chasse des bestes sauvaiges et des oiseaulx de proye.* — Gaston vécut de 1331 à 1391.

3. René, duc d'Anjou, comte de Provence, roi titulaire de Naples, né en 1408, mourut en 1480.

4. On trouvera dans le *Précis* de Karl Bartsch (1872), 3e partie, un résumé à peu près complet de tout ce qu'a produit en vers et en prose, pendant le XIVe et le XVe siècle, la littérature provençale, au temps de sa langueur et de son dépérissement. C'est le sujet des 15 derniers chapitres de ce livre. Nous l'avons déjà dit : les éléments d'une histoire générale de la littérature provençale au moyen âge sont dans le *Grundriss* de Bartsch et dans sa *Chrestomathie*.

vençale gagner de proche en proche, et susciter des littératures qui sont demeurées célèbres, tandis que celle des Provençaux est presque oubliée [1]. » Cette influence s'exerce de deux façons en Italie et se révèle par un double signe. Les troubadours provençaux, accueillis et fêtés dans la vicomté de Savoie, dans le Montferrat, dans les seigneuries d'Este, de Lunigiame, de Mantoue, de Vérone, y trouvent une seconde et magnifique patrie ; Bernard de Ventadour, Cadenet, Raimbaud de Vaqueiras, Pierre Vidal, sont assidus à visiter ces petites cours féodales, entourées de républiques naissantes [2].

Non-seulement on les admire, mais les poëtes indigènes les imitent, composent en provençal, et l'Italie jusqu'au XIVe siècle ne connaît, dans le genre lyrique, d'autre poésie, d'autre langue, que la langue et les œuvres des troubadours. Aussi rencontrons-nous, parmi nos poëtes provençaux, beaucoup d'Italiens : formés à leur école et rivaux de leur gloire : les plus connus sont Lanfranc Cigala, Sordello, Bonifaci Calvo, Bartholomé Zorgi, Simon et Perceval Doria, Paul Lanfranc, Ferrari de Ferrare, et, plus tard, le comte Albert Malaspina et le marquis Lanza [3]. Rien d'étonnant que l'imitation de l'étranger ait si facilement prévalu au delà des monts, lorsque l'italien, contrarié dans sa formation, n'avait pas encore le caractère d'un langue littéraire, et lorsque la poésie indigène, non dégagée encore de la période primitive

1. P. Meyer, *Leçon d'ouverture*, p. 23.

2. Pierre Vidal, toulousain, florissait à la fin du XIIe siècle. « Il ne tenait pas en place, dit son biographe, et l'on perd la trace de ses marches et contre-marches. » On a de lui 50 pièces. Cadenet était gentilhomme, du comté de Forcalquier; on a de lui 25 pièces. Raimbaud de Vaqueiras, contemporain des deux précédents, était du comté d'Orange. On a de lui 32 pièces. — V. Diez, p. 340, 357, 395. — Raynouard, t. IV, p. 111, 334, 416.

3. Bartsch, *Grundriss*, p. 43. — Sordello florissait de 1229 à 1250; il était mantonuan, et Dante ne l'a pas oublié. On a de lui 38 pièces. Bonifaci Calvo, Génois, est postérieur de quelques années. Il mourut vers 1270. On a de lui 19 pièces. Le Vénitien Bartholomé Zorgi, son contemporain, nous a laissé 18 pièces. Il en reste 30 de Lanfranc Cigala, Génois; 4 de Simon Doria, 1 de Paul Lanfranc de Pistoie, 2 de Ferrari de Ferrare, 1 du marquis Lanza.—V. Diez, p. 383-388. Raynouard, t. IV, 57, 108, 147, 244, 277.

d'incertitude et d'obscurité, se bornait à quelques chants populaires. L'Italie, au XIIIe siècle, appartenait entièrement à l'influence du génie et de la langue des Gaules : elle avait pour seuls poëtes les troubadours lyriques de la langue d'oc et les trouvères épiques de la langue d'oïl. Au siècle suivant, une génération s'élève qui compose et versifie en italien ; l'histoire de la langue et de la littérature nationales commence pour l'Italie : mais ces premières productions, celles de Sicile, comme celles de Toscane, ne sont encore que des copies du modèle provençal et portent la marque irrécusable du génie étranger [1]. Dante et Pétrarque eux-mêmes, ces créateurs d'une poésie originale et supérieure, entretiennent un commerce intime avec nos lyriques, leur font de nombreux emprunts, proclament leurs mérites, et c'est ce témoignage éclatant qui, perçant la nuit profonde où restera enseveli pendant plusieurs siècles le souvenir du moyen âge, avertira la postérité de son ignorance et de son injuste oubli [2].

Le même phénomène littéraire se produit en Catalogne, en Castille, en Portugal : là aussi, la langue et la littérature nationales, tardives dans leur développement, sont précédées par la vogue durable et la domination brillante de la poésie des troubadours. Il n'y a ni Pyrénées ni Alpes pour les lyriques de la Provence : au XIIe et au XIIIe siècle, leur poésie est sans rivale à Barcelone, à Saragosse, à Tolède, à Lisbonne, comme dans les cours d'Italie ; elle seule parle au cœur et à l'imagination de la chevalerie européenne dans le Midi. Plus tard, quand la langue du pays, moins inculte et moins pauvre, sert à son tour d'expression aux sentiments poétiques ; quand les poëtes catalans publient les pièces qui

1. Diez a remarqué qu'une foule d'expressions provençales qui s'étaient introduites dans l'italien au XIIIe siècle, alors que la langue indigène de l'Italie était en travail de formation, sont tombées et ont disparu au XVe et au XVIe siècle, lorsque l'influence provençale eut cessé de s'exercer et que la poésie italienne fut devenue entièrement originale, p. 275, 276.

2. Diez, p. 267-276. — Bartsch, *Grundriss*, p. 43. — Barré, *Influence des Troubadours sur le Midi de l'Europe*, 163-186. Les considérations que nous n'avons pu qu'indiquer sont développées et motivées dans ces auteurs, notamment dans le dernier.

forment aujourd'hui le recueil appelé *Cancioner ;* quand les Portugais composent leur triple *Cancioneiro*, ou les Castillans, le *Cancionero de Baëna*, l'imitation des modèles lyriques de la Provence n'est pas moins visible dans ces essais d'originalité espagnole que dans les tentatives italiennes, et l'on a pu facilement en signaler des preuves nombreuses [1].

L'Allemagne, plus éloignée et plus rebelle, a néanmoins senti l'ascendant de ce même génie qui n'était pas le sien. La chanson d'amour allemande, bien qu'elle soit née d'une poésie populaire antérieure, reproduit trait pour trait, dans ses formes plus savantes, la chanson provençale [2]. Celle-ci avait passé au delà du Rhin de deux manières et par deux voies différentes : les trouvères du Nord la firent connaître aux *minnesinger* qui l'imitèrent, indirectement et de seconde main, sur la copie française ; mais tout porte à croire que le modèle original lui-même fut plus d'une fois étudié, dans son texte, par les poëtes allemands. Comme Diez l'a remarqué, « le génie et la gloire des troubadours débordaient en tous sens les limites de leur nationalité, et l'on peut inférer de là que des spécimens de leurs œuvres pénétraient jusqu'en Allemagne, fort bien accueillis par ceux des poëtes allemands qui entendaient l'idiome étranger. » On le sait certainement pour deux de ces poëtes, qui tous deux appartiennent à la fin du XIIe siècle : Frédéric de Hansen et le comte Rudolf de

1. Sur tous ces points, consulter M. Barré, p. 84-252. — Le *Cancioner* catalan renferme les pièces choisies de plus de trente poëtes; il est à la Bibliothèque nationale. Les trois *cancioneiros* portugais sont : le *Cancioneiro* du roi Diniz, le *cancioneiro du collége des Nobres, le cancioneiro de Resende.* Les deux premiers sont de la fin du XIIIe siècle ou des commencements du XIVe ; celui *de Resende* est postérieur de deux siècles. Le premier débute ainsi : « Je veux, à la manière des Provençaux, faire aujourd'hui un chant d'amour. » Tout y est provençal, le fond et la forme, p. 198, 210. — Le *cancionero* castillan, dit *de Baëna* (du nom de l'auteur ou du compilateur) est un monument complet de la poésie castillane du XVe siècle, p. 233. — V. aussi Bartsch, *Grundriss*, p. 43, 44. — Camboulin, *Essai sur l'histoire de la littérature catalane* (1858) 2e édition. — Mila y Fontanals, *Recueil de chants populaires catalans* (1863) — Ferdinand Denis, *le Portugal.*

2. Diez a spécialement étudié et fait ressortir les ressemblances et les différences des deux poésies, p. 253-267. C'est la partie la plus complète de son travail sur l'*influence* générale des Troubadours.

Neuenburg ont copié des chansons de Folquet de Marseille, de Pierre Vidal et de Bernard de Ventadour [1].

Nous retrouvons donc, à l'origine des littératures de l'Europe, et plus d'un siècle avant leur premier épanouissement, ce vif et puissant éclat de l'imagination provençale, ce vaste rayonnement d'influence que projette et répand, comme d'un foyer lumineux, une poésie riche, souple, harmonieuse, correcte en ses formes, variée dans ses inspirations, obéissant tout ensemble aux règles d'un art savant, aux impulsions d'un enthousiasme fécond, exprimant avec force, avec délicatesse la pensée de tout un peuple dans un style épuré par le goût des esprits d'élite. Une exception est à signaler en ce qui regarde la France. La poésie du Nord, pleine de séve et de vigueur dès le XIIe siècle, puissante elle-même en Europe, très-supérieure en plusieurs genres importants à la poésie provençale, a beaucoup moins subi que toute autre l'ascendant des troubadours : elle se développait, elle aussi, avec fécondité, elle se propageait avec empire, et dans le vrai, il y a eu, entre le Nord et le Midi, réciprocité d'influence et partage de souveraineté. L'action des troubadours n'a pu s'exercer que sur un point très-secondaire du développement poétique du Nord, c'est-à-dire sur la poésie lyrique des trouvères. Ce lyrisme, contemporain de nos chansons de gestes, de nos romans, de nos fabliaux, de nos premières comédies et de nos premiers drames, n'a-t-il été, comme on l'a dit parfois, qu'une faible imitation, une pâle copie du lyrisme sonore et brillant des troubadours? Est-il original en imitant? Peut-on distinguer, dans ses productions, diverses de forme, de provenance et d'époque, ce qui lui est propre et ce qui est emprunté? Ces questions recevront une réponse dans le chapitre suivant [2].

1. Diez, p. 263-265. — Bartsch, *Grundriss*, p. 42.

2. Outre les sources que nous avons indiquées en temps et lieu, on trouvera dans la préface de M. de Roisin, traducteur de Diez, et surtout dans le *Précis* de Bartsch (sous ce titre *Abréviations*, p. 1), une assez longue énumération de tous les auteurs qui depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, en

France, en Allemagne, et, pour tout dire, en Europe, se sont occupés des troubadours. Sainte-Palaye le premier recueillit des matériaux immenses pour cette histoire; vint ensuite Raynouard, principal promoteur des découvertes fécondes, puis Diez après lui, et sur les traces de tous les deux, l'école des Chartes en France, notamment MM. Guessard et Paul Meyer, et les universités allemandes. Aujourd'hui, la *Romania*, et la *Revue des langues romanes* (Montpellier), sans compter de nombreuses publications individuelles, soutiennent, développent, agrandissent les découvertes anciennes et les études commencées. — Longtemps avant le XVIIIe siècle et les recherches de Sainte-Palaye, une double tradition s'était formée dans le Midi, et le souvenir des troubadours s'y était conservé tout à la fois dans des récits historiques et dans de fabuleuses légendes. La partie historique se compose des biographies des troubadours; écrites en provençal, insérées dans les manuscrits avec les poésies mêmes, elles sont l'œuvre sans doute de leurs contemporains ou de la génération qui leur a succédé. M. Raynouard les a publiées dans le tome V de sa collection. L'élément légendaire et fabuleux est contenu dans les récits recueillis ou inventés au XVIe siècle par Jehan de Nostre-Dame, conseiller au Parlement d'Aix, et par son neveu César, d'après les mémoires d'un certain moine des Iles-d'Or, que personne n'a connu et qui serait mort en 1407. — V. *Histoire littéraire*, t. XXIV. Disc. de J.-V. Le Clerc, p. 476, 477. — V. aussi le chapitre trop affirmatif de M. Barret, *les historiens des Troubadours*, p. 29.

CHAPITRE VII

LA POÉSIE LYRIQUE DES TROUVÈRES AU XIIe ET AU XIIIe SIÈCLE

Première époque : La chanson d'amour ou *romance*, au XIIe siècle. — Simplicité de l'ancienne poésie lyrique ; ses origines populaires et ses affinités avec la cantilène épique. — Différences essentielles qui la distinguent de la chanson provençale. — Audefroy le Bâtard et ses contemporains anonymes. — Deuxième époque : Progrès et développement du genre lyrique à la fin du XIIe siècle et pendant tout le siècle suivant. — Vogue de la chanson et de la pastourelle. — Richesse et variété des rhythmes nouveaux. — Principaux trouvères : Quesnes de Béthune, le Sire de Coucy, Thibault de Champagne, Gace Brulé. — Les deux cents chansonniers inédits du XIIIe siècle. — Ces progrès sont-ils dus à l'influence des troubadours ? — Changements survenus dans la poétique française et dans les formes lyriques au XIVe siècle. — Coup d'œil sur cette troisième époque, dont l'examen est réservé.

Le caractère original de l'ancienne poésie lyrique française ne saurait être contesté. Nos *romances* du XIIe siècle sont contemporaines des premières chansons provençales dont elles diffèrent absolument : cela écarte l'idée que les anciens trouvères aient pris modèle sur l'art naissant des troubadours. Comme ceux-ci, et vers le même temps, ils ont perfectionné une ébauche de poésie lyrique qui, spontanément au Nord et au Midi, s'était formée dans les chants populaires et les improvisations des jongleurs. Les romances du XIIe siècle nous présentent le très-curieux exemple d'un genre lyrique, populaire d'origine, épuré, ennobli par le talent de nos anciens trouvères. On peut appliquer à ces composi-

tions la remarque faite ailleurs sur les chants du comte de Poitiers, de Marcabrun et des premiers troubadours [1] : ces romances aussi sont l'œuvre d'une époque de transition et portent l'empreinte visible d'un travail de transformation. La simplicité et certaines habitudes du chant populaire subsistent; mais le tour délicat, l'expression choisie, l'harmonie du style et du rhythme révèlent un goût nouveau, témoignent d'un progrès significatif, et marquent l'avénement d'une poésie littéraire où l'art succède à la rudesse inculte des jongleurs primitifs. De là, entre ces deux poésies lyriques, celle du Nord et celle du Midi, une première condition d'égalité : nées vers le même temps, ayant l'une et l'autre une origine populaire, elles ont suivi une marche parallèle, en se développant sous l'influence de causes générales assez semblables; ce n'est qu'assez tard qu'elles se sont connues, et qu'elles ont exercé l'une sur l'autre une action manifeste [2].

Avant le XIIe siècle, pendant l'obscure période où la poésie en langue romane se réduisait aux chants improvisés et colportés par des jongleurs nomades, le lyrisme du Nord n'était qu'une variété de la *cantilène* primitive dont nous avons étudié, à propos de l'épopée, la nature complexe et les accroissements successifs [3]. Le ton et la forme de cette cantilène changeaient avec les sujets et variaient comme les circonstances mêmes de l'inspiration. Tantôt la note héroïque dominait et l'on avait alors un de ces chants guerriers qui plus tard sont devenus nos chansons de gestes; tantôt c'était un pieux cantique, une légende sacrée mise en rimes et en musique, comme la *Cantilène de sainte Eulalie*, *la Vie de saint Léger* ou *de saint Alexis* [4]; mais souvent aussi il se produisait des cantilènes légères, des chants d'amour ou des satires. Tous les genres poétiques, qui se sont épanouis

1. P. 289.
2. P. Meyer, *Leçon d'ouverture*, p. 9.
3. Voyez plus haut, p. 126, 133, 184, 138.
4. Voyez plus haut, p. 111, 115, 114.

dans l'époque de fécondité et de culture littéraires, étaient contenus en germe et comme enveloppés sous la forme abrégée de la cantilène des IX[e] X[e] et XI[e] siècles ; on les a vus éclore l'un après l'autre à l'heure propice, se détacher de la tige primitive, grandir à leur tour et fructifier. La *romance,* qui fleurit au XII[e] siècle, avec une grâce naïve et déjà savante, est un de ces genres sortis d'abord de la cantilène populaire, au printemps de notre poésie, c'est un rameau frêle et délicat qui s'est formé à côté du puissant essor de l'épopée nationale et nous a donné un développement de poésie lyrique en regard de l'exubérante richesse de notre poésie épique. Faut-il ajouter que la chanson d'amour, comme toutes les variétés de la cantilène primitive, prenait parfois la forme latine, surtout pendant la longue enfance de l'idiome national, ou même plus tard, dans le monde des universités et des cloîtres : par exemple, on ne sait pas avec certitude en quelle langue étaient écrites les chansons attribuées à saint Bernard, et celles dont Héloïse félicite son amant ; il est probable qu'elles étaient en latin, peut-être en latin farci comme les chansons d'Hilaire, disciple d'Abélard[1]. Souvent aussi, ces chansons latines, œuvre des clercs, étaient traduites en langue vulgaire par les jongleurs nomades et chantées par eux sur les places publiques[2].

Telle est la plus lointaine origine et comme la racine même de notre ancienne poésie lyrique, contemporaine et entièrement indépendante du lyrisme provençal. Sur ce

1. V. dans le *Recueil des chants historiques français*, t. I, par Leroux de Lincy, p. 6, la chanson latine *ad Petrum Abælardum* qui a pour refrain *Tort a vers nos li mestre.*— V. aussi la chanson *de Papa scolastico* du même Hilaire (*Hilarii versus et ludi*), chanson latine dont le refrain est : *Tort a qui ne li done!* — Sur les chansons d'Abélard lui-même, Voy. *Opera Abælardi*, epist., p. 46. — Leroux de Lincy, préf., p. IV-VIII.

2. Leroux de Lincy, préface, p. V. — L'historien cite des satires latines du XI[e] siècle contre l'archidiacre Jean, favori de l'archevêque de Tours, et contre le comte d'Auxerre Landri, ennemi du clergé. — Sur les origines latines de notre poésie lyrique, consulter les ouvrages, déjà cités, de M. Edelestand du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au* XII[e] *siècle* (1843) ; — *Poésies populaires latines du moyen âge* (1847).

point, l'histoire politique confirme les assertions de la critique littéraire. Au temps des premiers Capétiens, le Nord et le Midi, séparés par la distance, par une mutuelle antipathie, par l'opposition des intérêts et des destinées, demeurèrent pendant tout le XIe siècle isolés et, selon l'expression provençale, « étrangers » l'un à l'autre. Lorsque, sous le roi Robert, vers l'an 1000, la reine Constance vint d'Arles à Paris, l'escorte de seigneurs méridionaux qui l'accompagnait fit scandale, et les deux peuples en se révélant brusquement l'un à l'autre s'étonnèrent de se trouver si différents [1]. Un siècle et demi plus tard, la face des choses a bien changé. Les croisades ont mêlé les races et rapproché les distances ; les deux sociétés ont pu s'étudier, se connaître et se pénétrer ; l'échange des idées s'est établi : les chansons de gestes du Nord passent la Loire et descendent jusqu'en Italie, tandis que les troubadours accompagnent Eléonore de Guyenne en France et en Angleterre [2]. Depuis le règne de Louis VII jusqu'au règne de saint Louis, c'est-à-dire, de 1150 à 1250 environ, les guerres continuelles des rois de France contre les Plantagenets, seigneurs suzerains d'une partie du Midi, leurs expéditions contre les Albigeois en Provence, en Languedoc, dans le comté de Toulouse, ont achevé cette fusion des peuples, et c'est alors, mais alors seulement, que l'influence réciproque du Midi sur le Nord, et du Nord sur le Midi, s'exerce avec une durable efficacité. Il y a donc ici une distinction fondamentale à établir entre ces deux époques de notre histoire lyrique : la première époque est celle où le lyrisme du Nord, sorti de la cantilène popu-

1. Cette vive impression est décrite dans le texte souvent cité de Raoul Glaber, chroniqueur qui mourut en 1050 : « Circa millesimum incarnati Verbi annum, cum rex Robertus accepisset sibi reginam Constantiam a partibus Aquitaniæ in conjugium, cœperunt confluere gratia ejusdem reginæ in Franciam atque Burgundiam ab Arvernia et Aquitania homines omni levitate vanissimi, moribus et veste distorti, armis et equorum phaleris incompositi, a medio capitis nudati, histrionum more barbis tonsi. » — Duchesne, *Hist. Franc. scriptores*, t. IV, 38.

2. Bernard de Ventadour vivait à la cour d'Eléonore et d'Henri II.

laire, sous la forme de *romance*, grandit et se développe spontanément, à côté de la poésie épique, par le seul effet du progrès général de l'esprit français, en dehors de toute influence étrangère; cette période s'étend jusqu'à la fin du XIIe siècle. Au siècle suivant, les deux poésies sont en présence, et nous avons dès-lors à rechercher ce que les trouvères ont pu emprunter aux troubadours. Observons cet ordre dans l'étude des productions lyriques du moyen âge et réglons-nous sur cette distinction essentielle qui nous éclaircira les principales difficultés de la question.

§ I

Première époque : Romances du XIIe siècle; leurs auteurs connus ou anonymes. — Combien ces romances diffèrent de la chanson provençale. — Jusqu'où s'étend cette partie de notre domaine lyrique, absolument originale et spontanée, étrangère à l'influence des troubadours? — Anciennes pastourelles.

Nous possédons quinze romances du XIIe siècle, remarquables à plus d'un titre, et dont l'examen fera ressortir les traits caractéristiques de l'ancien lyrisme français, si profondément distinct du lyrisme provençal. Dix sont anonymes, cinq ont pour auteur un certain Audefroy le Bâtard, trouvère d'ailleurs inconnu, mais qu'on suppose originaire du pays d'Artois [1]. Les romances d'Audefroy paraissent un peu moins anciennes que les pièces anonymes ; le style en est plus ferme, le rhythme plus savant, et le ton plus relevé ; ce sont des œuvres d'art, tandis que plusieurs des romances anonymes se ressentent de la facilité négligée et de la liberté d'allures qui caractérisent la poésie populaire [2]. Mais ces nuances légères, sensibles à l'homme de goût, s'effacent dans les ressemblances générales et les affinités intimes de ces petites compositions, qui ne forment qu'un seul et même

1. *Hist. littéraire*, t. XVI, 210. — T. XVIII, 849. — Leroux de Lincy, *Chants historiques*, t. I, p. 11.
2. « Nos anciennes pièces lyriques présentent une grande analogie avec les romances populaires. » P. Meyer, *Leçon d'ouverture*, p. 6.

groupe, animé du même esprit, relevant des mêmes lois poétiques, et portant la marque du même temps [1].

Elles ont toutes un caractère narratif, dramatique, impersonnel qui est l'opposé de la poésie provençale. Dans la chanson ou le sirvente, le troubadour parle en son nom, exprime ses sentiments, tire de son propre cœur le sujet de ses vers : il est toujours en scène, et c'est le transport de sa passion, tendre ou véhémente, qui le rend éloquent. On peut passer en revue tous les poëtes lyriques du Midi, depuis Guillaume IX de Poitiers, le premier, jusqu'à Guiraut Riquier, qui fut le dernier, et dans cet espace de deux siècles on verra dominer, rester immuable, à travers les diversités nombreuses et les changements successifs, ce caractère d'une poésie éminemment personnelle. Rien de pareil dans nos anciennes romances. Que le trouvère décrive une passion, raconte un événement, il est interprète ou témoin, mais il demeure étranger à la matière de ses chants; ce n'est pas de lui qu'il s'agit, mais d'autrui; son cœur n'est pas engagé et de cette inspiration toute extérieure il ne peut sortir qu'une poésie impersonnelle [2]. Aussi la parenté est-elle visible entre ces poëmes lyriques du Nord et notre plus ancienne poésie épique et narrative : le choix des sujets, les qualités du style, la disposition des rimes, la mesure des vers, le fond et la forme, en un mot, témoignent de cette communauté d'origine déjà signalée. Chacune de ces romances contient en abrégé les éléments d'une chanson de geste, ou d'un roman d'aventure, ou bien encore d'un drame; il est tel de ces récits dialogués dont les péripéties et le dénoûment ont une frappante analogie avec les *Miracles* du

1. Ces romances ont été publiées, en partie, dans le *Romancero français* de M. P. Pâris (1833), dans les *Chants historiques* de M. Leroux de Lincy (1842), et intégralement dans les *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen* de Karl Bartsch (1870).

2. P. Meyer, *Leçon d'ouverture*, p. 6, 7, 8 : « La poésie lyrique des troubadours est personnelle; l'ancienne poésie lyrique française ne l'est pas. » — V. aussi Bartsch, *Grundriss*, p. 42. — Diez, p. 246. — *Hist. littéraire*, t. XXIII, p. 516. — Leroux de Lincy, *Chants historiques*, t. I, p. XII.

XIVe siècle que M. de Montmerqué a publiés [1]. D'ordinaire, la pièce roule sur les malheurs d'une femme coupable ou persécutée. *Bele Isabiaus*, « pucelle bien apprise, » mariée contre son gré à un « vavasseur, » qu'elle déteste, tombe « pasmée » et meurt d'émotion en revoyant tout à coup son amant revenu de la Croisade où le désespoir l'avait poussé. *Bele Amelot* ne veut pas non plus de l'époux que ses parents lui destinent; elle menace de « s'occire, » si un autre que Garin la possède; touchée de pitié, sa mère appelle le preux Garin et les marie. *Bele Doette* apprend d'un écuyer la mort de son mari et se fait « nonne en l'église Saint-Pol; » *Bele Iolanz* veut aimer le comte Mahieu, malgré sa mère [2]; *Bele Erembors,* voyant passer au pied de sa tour le comte Raynaut qu'elle aime et qui la fuit, l'appelle, se justifie des torts dont il l'accuse et regagne son cœur.

Le début est fort simple, toujours le même : l'héroïne de la pièce nous est montrée « filant dans sa chambre, » ou « lisant à la fenêtre et songeant à son ami, » tantôt assise « sous la verte oïve, ou sur l'herbe qui verdoie, » tantôt se tenant « en un vergier lez une fontenelle, » ou regardant du haut d'une tour et avançant son beau « chef blond » par un créneau : on nous décrit sa beauté, sa parure; on nous dit ses tourments et l'état de son cœur; surviennent les parents, le mari, ou l'ami; un dialogue s'engage, la lutte des volontés et des passions commence; nous le répétons, c'est parfois tout un petit drame, dont les situations principales sont rapidement touchées et qu'un art moins délicat, moins concis développerait sans peine. Ces légères fictions sont semées de détails gracieux, de traits naïfs, et de riantes images : l'expression est naturelle, vive et facile, souvent colorée; elle n'a point la diffusion pesante de la plupart des chansons de gestes, ni la grossièreté des fabliaux, ni l'en-

1. Par exemple, la romance de la *Belle Argentine*, Bartsch, p. 67. — Comparer avec les *Miracles* de la fille du roi de Hongrie ou de la femme du roi Thierry. — Montmerqué, p. 481, etc.
2. Bartsch, p. 5, 9, 11, 41, 57.

nuyeuse trivialité des interminables romans d'aventure. La brièveté même de ces petits poëmes sans prétention les a sauvés et préservés des pires défauts de la littérature du moyen âge.

Comme on le pense bien, ce sont les mœurs, les personnages, et c'est presque toujours le style des chansons de gestes et des romans épiques qui dominent dans l'ancienne poésie lyrique. Le comte Raynaut revient de la Cour plénière du Roi avec les autres « Francs de France, » au mois de mai; son portrait rappelle celui de maint baron, contemporain de Roland ou de Raoul de Cambrai :

> Li cuens Raynauz en monta lo degré,
> Gros par epaules, greles par lo baudré;
> Blond ot le poil, menu, recercelé;
> En nulle terre n'ot si biau bacheler.
> Voir l'Erembors, si comence à plorer.
> E Raynaut amis[1] !

Belle Idoine, battue par son père, est enfermée dans une haute tour et y reste trois ans; son père enfin s'attendrit, « fait crier un tournoi, » dont Idoine est le prix. A cette nouvelle, « plus plaisante à oïr que harpe ni que vielle, » les chevaliers accourent des plus lointains pays « en riche compagnie, » et plantent leurs enseignes au pied de la tour : les lances sont brisées ; les écus percés et fendus, « comme s'ils étaient d'écorce, » volent en éclats; Belle Idoine, « la plus gentille femme de France, » s'est « mise aux fenestres » encourageant de la voix et du geste le comte Garsiles son amant. Le comte est vainqueur, délivre Idoine, « en sa terre l'emporte, » l'épouse, et tous deux « s'aiment loyaument sans faintise. » Un autre amant, heureux et hardi, enlève la belle Béatrix dans le verger paternel[2] ; tous ces coups de main sont provoqués par les belles captives, car ici, comme dans les chansons de gestes, c'est la femme qui sollicite et fait les avances[1].

1. Bartsch, p. 3, 4.
2. Bartsch, p. 63, 64, 65.

Si la poésie de nos anciennes romances est épique, la versification ne l'est pas moins : la mesure des vers et la disposition des rimes reproduisent les règles et les usages de l'épopée. Le vers dominant est le décasyllabe; on trouve l'alexandrin dans trois romances d'Audefroy, l'octosyllabique dans deux seulement. Les strophes comptent quatre ou cinq vers et sont presque toujours monorimes, à l'exemple des *laisses* de nos chansons de geste; la rime du refrain diffère presque toujours du reste de la strophe. Deux romances d'Audefroy se distinguent par une combinaison déjà fort savante et très-difficile; toute la pièce est sur deux rimes, l'une féminine, l'autre masculine. La rime féminine est régulièrement placée dans les trois premiers vers de la strophe, et la rime masculine dans les deux derniers. L'une de ces deux pièces se compose de treize strophes, l'autre en compte neuf; ce qui donne le total suivant : dans la première pièce, 39 vers ont la même rime féminine, 26 la même rime masculine; dans la seconde romance, 27 vers sont terminés par la même rime féminine, et 18 par la même rime masculine, sans compter le refrain qui dans le premier cas ne rime pas avec le reste de la strophe, et dans le second cas, rime avec les deux derniers vers [1].

La longueur de ces romances excède de beaucoup l'étendue ordinaire des chansons provençales; les plus courtes n'ont pas moins de 60 ou 70 vers; *Bele Beatrix* en a 115, *Bele Argentine* va jusqu'à 125, et *Bele Idoine* au delà de 170 [2]. L'emploi du refrain, assez rare chez les troubadours, très-fréquent chez les trouvères, est encore une différence caractéristique à noter dans le parallèle des deux poésies. Bartsch a compté et recueilli environ 500 refrains appartenant au lyrisme du nord, et se propose de les publier un jour; les œuvres des troubadours sont très-loin d'en fournir autant [3]. Le refrain, on le sait, est habituel à la poésie populaire; l'emploi qui en

1. V. *Bele Isabiaus* et *bele Emmelos*. — Bartsch, p. 57, 71.
2. P. 59, 64, 67. Ces trois pièces sont d'Audefroy.
3. Préface, p. XV.

est fait dans nos romances confirme cette remarque générale, que la poésie lyrique du Nord, moins savante et moins raffinée que celle du Midi, se rapproche beaucoup plus des cantilènes primitives par ses libres allures et sa simplicité. La plupart de nos romances sont d'origine populaire; elles ont été, sans doute, composées et chantées par les anciens jongleurs : cela se voit à la naïveté négligée du rhythme et de l'expression. Dans quelques-unes la rime est remplacée par l'assonance[1]. Pour ces pièces, comme pour celles du XIIIe siècle, l'air nous a été bien souvent transmis avec les paroles; la musique est notée sous le texte des chansons : mais les mélodies du Nord ne sont pas plus faciles à éclaircir que celles du Midi et les efforts tentés pour faire revivre ces anciens chants n'ont pas réussi[2].

Nous avons insisté sur les commencements de la poésie lyrique du Nord et montré que cette poésie au XIIe siècle est originale, spontanée, entièrement indépendante et différente du lyrisme des troubadours. D'autres pièces, du même temps, nées de la même inspiration sous une forme plus légère, achèvent de prouver combien la veine lyrique, chez nos anciens trouvères, était abondante par elle-même, et de premier jet, combien aisément elle se passait d'excitations extérieures et de tout secours étranger. Nous voulons parler des *Pastourelles*. Les troubadours ont reconnu la supériorité de la langue d'oïl dans la pastourelle; l'un d'eux, Raymond Vidal, l'atteste formellement, et cet endroit de sa *Poétique* a été bien souvent cité : « le parler français vaut mieux et est plus avenant pour faire romans et pastourelles, celui du limousin est préférable pour faire vers, chansons et sir-

1. Voir notamment les Romances II, XII, XX et p. 5, 16, 19.
2. L'*Histoire littéraire* dit à ce propos : « S'il y a un moyen de parvenir à la connaissance de la musique des trouvères, ce doit être d'étudier la notation du plain-chant pour les hymnes dans les manuscrits contemporains, et de rapprocher cette notation de celle des manuscrits des chansons profanes. » — T. XVIII, p. 802, 803. — On peut lire aussi, t. XVI, p. 274, une description des instruments dont se composait l'orchestre des jongleurs. Il y en a trente environ, à cordes ou à vent.

ventes[1]. » Des pastourelles du Nord ont été traduites en provençal, et le traducteur avouait cet emprunt[2]. Au XIIe siècle, la pastourelle française diffère assez peu de la romance; c'est pourquoi M. Bartsch, en son recueil, a rangé 45 pièces anonymes de ce genre parmi les romances que nous avons citées. La pastourelle est une romance champêtre, une *chanson des bois,* dont le rhythme est plus vif, la poésie moins plaintive, le vers plus léger, plus varié et plus court que dans la romance[3]. D'ordinaire, elle débute ainsi : l'*autrier en un verger*, ou *en un vert pré je trovai*...; il s'agit toujours, en effet, d'une rencontre galante, d'une aventure ou d'une surprise amoureuse[4]. Une dame est trouvée seule dans un jardin, sous la feuillée, au bord d'une fontaine, dans un sentier fleuri et solitaire; l'entretien s'engage; l'amant improvisé est un chevalier ou un poëte, parfois un moine. Détail à noter : les futures allégories du *Roman de la Rose* commencent à paraître dans les pastourelles du XIIe siècle[5]. Ces quarante et quelques pièces légères, publiées récemment par M. Bartsch, forment, en se réunissant aux romances de la même époque, un ensemble très-intéressant et déjà considérable de productions lyriques, le premier fond d'un trésor que les âges suivants, jusqu'aux temps de Malherbe, enrichiront sans interruption. De toutes ces floraisons poétiques, de ces brillantes et fertiles saisons de la muse du Nord dont nos romances et nos pastourelles primitives contenaient la promesse, la plus belle peut-être, la plus aimable certainement, est celle qui, développant les germes éclos, va s'épanouir au XIIIe siècle. C'est la seule que, pour le moment du moins, nous ayons le dessein d'examiner.

1. *Manière de Trouver*, t. I, p. 125. Edition de M. Guessard.
2. Par exemple, une pastourelle de Pierre Monniot, trouvère artésien de la fin du XIIe siècle. — *Hist. littér.*, t. XXIII, p. 692, 693.
3. Les vers sont de 5, 6, 7, ou 8 syllabes. — Les refrains sont rares.
4. Bartsch, p. 20-55.
5. Voir la description du *Dieu d'Amour* dans une pastourelle des plus anciennes, p. 27.

§ II

Deuxième époque : La poésie lyrique au XIIIe siècle. — Formes nouvelles. — Influence des Troubadours sur les Trouvères. — Principaux poëtes. — Changements survenus dans la poétique française au XIVe siècle.

La seconde époque du développement lyrique, dans le nord de la France se présente avec des caractères particuliers qui la distinguent sans peine de l'âge précédent. Son trait principal est la vogue toujours croissante de la chanson d'amour [1], la variété plus grande des formes lyriques, le nombre et la qualité des poëtes qui cultivent ce genre aimable et recueillent une gloire facile dans un art applaudi, enfin les rapports plus fréquents, plus étroits qui unissent la société chevaleresque du Midi à celle du Nord, et favorisent l'échange des idées, des sentiments et des inspirations poétiques entre les deux littératures.

Tout le monde connaît, au moins de nom, le sire de Coucy, Quesnes de Béthune, Thibaut de Champagne, Gace Brulé, et le trouvère Colin Muset ; ce sont les plus célèbres chansonniers de cette seconde période qui commence au règne de Philippe-Auguste et finit au règne de Philippe le Bel ; ce que l'on sait moins, c'est que le XIIIe siècle, outre ces poëtes dont les œuvres ont vu le jour, en a produit environ deux cents qui remplissent de leurs poésies manuscrites les collections de la Bibliothèque nationale. L'analyse sommaire de ces pièces inédites forme plus de 300 pages du tome XXIII de l'*Histoire littéraire* [2]. Le XIIIe siècle est le bel âge et comme

1. En 1824, M. Amaury Duval, dans le tome XVI de l'*Histoire littéraire*, disait : « Nos manuscrits sont pleins de chansons amoureuses et badines ; un seul en contient plus de 340 de près de 60 auteurs qui sont presque tous du XIIIe siècle... » P. 270. On trouvera l'indication de ces manuscrits, *Hist. littér.*, t. XXIII, p. 512-838 et dans la préface du livre de M. Bartsch sur les *Romances et les Pastourelles*, p. VI-X (1870).

2. P. 512-838. Article de M. Paulin Pâris. — « Fauchet avait compté cent vingt auteurs de chansons françaises au XIIIe siècle ; nous avons augmenté de plus d'un tiers ce nombre déjà fort élevé. » P. 519. — A ce nombre ajoutons un total de plus de 600 chansons anonymes du même temps, p. 807.

la florissante adolescence de notre génie lyrique dans ces genres faciles et gracieux où, suivant un mot déjà vrai même alors, « le cœur parle avec esprit. » « Il semble, dit M. Paulin Pâris, que tous les hommes favorisés d'une haute naissance ou possesseurs d'une grande fortune, se crussent obligés de montrer leur suffisance dans le « gai savoir » en rimant quelques couplets, et en les accompagnant d'une mélodie vive et légère [1]. » Qu'on parcoure le catalogue des chansonniers énumérés par l'*Histoire littéraire :* les grands noms n'y sont pas moins nombreux que chez les troubadours ; il en est qui ont figuré à Bouvines, au siége de Constantinople, en Syrie, en Egypte, sur les champs de bataille les plus fameux de ce siècle, et quelquefois le trouvère se présente à nous, en tête de sa chanson, l'écu au bras, la lance au poing, étalant ses armoiries sur la housse de son destrier [2].

A l'origine, et jusque vers la fin du XIIe siècle, la poésie lyrique du Nord ne connaissait guère d'autres formes que la *romance* et la *pastourelle*, nées l'une et l'autre de la cantilène populaire et primitive. Ajoutons-y le *lai*, autre espèce de complainte populaire aussi, et très-ancienne, imitée du *lied* germanique et du *laoidh* des harpeurs bretons [3]. Nous en

1. *Hist. littér.* XXIII, p. 512. — « Le goût des chansons était alors si répandu qu'en Normandie, pendant les longues processions et tandis que le clergé reprenait haleine, les femmes en chantaient de badines, *nugaces cantilenas canebant.* » *Hist. litt.* XVI, 271.

2. Nous lisons, par exemple, dans l'*Histoire littéraire*, à propos de plusieurs chansons du XIIe siècle : « En tête de cette chanson, une miniature nous offre le galant trouvère, Messire Bouchard de Marli, haut et puissant seigneur de la maison de Montmorency, armé de pied en cap, et couvert des anciennes armes de Montmorency qui étaient, avant la bataille de Bouvines, de quatre alérions au lieu de seize. »... — « Le manuscrit qui nous a conservé la chanson de Giles de Beaumont, nous représente l'auteur à cheval, portant un écu gironné d'or et de gueules. »... — Un chevalier originaire du pays rémois, Jean de Louvois, est représenté sur la première feuille des chansons qu'on lui attribue, l'écu au bras, la lance au poing, et la housse de son cheval au fond d'azur avec trois chevrons. » — *Hist. litt.* XXIII, p. 534, 587, 643.

3. *Hist. litt.* XXIII, 512, 513.

avons parlé à propos des romans de la Table-Ronde ; et de fait, l'histoire de ce petit poëme lyrique, déjà éclaircie par nous, est liée à celle des commencements de l'épopée [1]. Dans l'époque où nous sommes, le progrès du lyrisme français se manifeste par des changements notables : la romance disparaît ou retourne à la poésie populaire ; elle est remplacée par la *chanson d'amour*, plus courte, plus vive, et d'une poésie toute personnelle ; la pastourelle se développe ; le lai, se détachant de la poésie épique, prend une forme savante et compliquée ; le jeu-parti, le descord, le serventois ou sirvente, le salut d'amour, tous les genres cultivés par les troubadours paraissent à la fois dans la poésie du Nord, et la versification française enrichie, assouplie, se prête à des combinaisons ingénieuses, à des nouveautés de rhythme et de mélodie qui font contraste avec son antique simplicité. Donnons d'abord une définition rapide et précise de ces formes nouvelles, un peu différentes des formes provençales dont elles semblent la reproduction.

La *chanson d'amour* est ordinairement composée de cinq couplets uniformes, quelquefois de six, avec un *envoi* qui s'adresse soit à la dame aimée et célébrée, soit au prince du Puy, soit au protecteur du poëte : c'est là une disposition toute provençale [2]. Il y a aussi des demi-chansons ou *chansonnettes*, de deux ou trois couplets : nous en trouvons déjà dans Quesnes de Béthune [3]. Sans porter aussi loin que les troubadours l'art de redoubler et d'entremêler les rimes,

1. V. plus haut, pages 132, 134, 206-210.

2. « L'*Envoi* prend à partie la chanson même et l'invite à se rendre auprès de la dame ; quelquefois il s'adresse à cette dernière, mais dans aucun cas il ne se risque à proférer, même sous le voile de la métaphore, le nom de la bien-aimée. Cette réserve est un trait particulier à la chanson française. » — Diez, *la Poésie des Troubadours*, p. 247.

3. Quesnes de Béthune, contemporain de Villehardouin et son compagnon d'armes dans la croisade qui prit Constantinople, mourut en 1224. — V. sa chansonnette si spirituelle sur la cour de Philippe Auguste : « *La roïne ne fit pas que courtoise.* » Elle est de 1180 environ. — *Chants historiques*, Leroux de Lincy, t. 1, p. 30. Les chansonnettes de Quesnes de Béthune ont toutes un air d'ironie et de satire, p. 41, 43.

les auteurs de nos plus anciennes chansons font preuve d'une habileté d'exécution fort remarquable, et ce genre de mérite est loin de leur manquer. Prenons pour exemple les poésies de ce même Quesnes de Béthune, celles du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel qui sont du temps de Philippe Auguste : nous y rencontrons d'abord l'habitude constante d'alterner et d'entrelacer les rimes masculines et féminines ; le sentiment musical des chansonniers du XIIe siècle s'était fait une loi de cette disposition harmonieuse qui n'est devenue une règle que quatre siècles plus tard [1]. Dans ces pièces, chaque couplet, formé de sept ou huit vers, le plus souvent décasyllabiques, roule sur deux rimes, dont l'une est féminine et l'autre masculine : le poëte est libre de commencer par l'une ou l'autre, et de redoubler l'une de préférence à l'autre ; mais quand il a choisi et fixé dans le premier couplet un système de rimes, les autres couplets doivent le reproduire. Certaines pièces sont tout entières sur deux rimes [2]. D'ordinaire, le second couplet reproduit les rimes du premier et le troisième, celles du second ; le cinquième a ses rimes particulières, et le sixième (quand il y en a six) rime comme le cinquième [3]. Il n'est

1. Disons toutefois qu'il y a d'assez nombreux exemples du contraire, même dans la poésie lyrique. Quelques chansons de Colin Muset sont sur deux rimes masculines alternées. *Hist. littér.* XXIII, 550, 801.

2. Par exemple, la chanson du comte de Bar (1191). Elle comprend 5 couplets de 7 décasyllabes chacun. Le système adopté par le poëte est celui-ci (en désignant les rimes par des lettres) : *ab-ab-aab.* — Une chansonnette de Quesnes de Béthune, en deux couplets de 12 vers chacun, est aussi sur deux rimes, d'après le système suivant : *aa-bb-aa-ba.* Une autre chansonnette du même, en 3 couplets de 8 décasyllabes chacun, ne contient que deux rimes, l'une masculine et l'autre féminine. — Leroux de Lincy, t. I, p. 41, 43, 47.

3. Exemple : la chanson célèbre de Quesnes de Béthune, « L'*autrier avait en cel autre païs.* » Elle se compose de 6 couplets de 8 décasyllabes chacun, d'après ce système : *ab-ab-bb-ab.* — Autre exemple : la chanson de la Dame de Fayel, *Chanterai par mon corage.* Elle contient 5 couplets de 8 vers de 7 syllabes, d'après ce système : *ab-ab-ab-ab.* — Citons encore cette chanson sur la Croisade : *Ahi! amors, com dure départie!* Elle se compose de 5 couplets de 8 décasyllabes chacun, d'après ce système : *ab-ab-ba-ba.* — Leroux de Lincy, p. 36, 105, 113.

pas sans exemple, non plus, que le troisième couplet rime comme le premier et le quatrième comme le second. Enfin, il existe encore des chansons monorimes [1], d'autres avec refrain [2], bien que le refrain soit devenu très-rare ; il en est qui sont formées de vers inégaux et très-courts, distribués en longues strophes, suivant un ordre régulier : on peut citer, parmi les plus remarquables en ce genre, celles de Colin Muset. L'art de nos trouvères dans la chanson était un mélange heureux de science délicate et de naturelle simplicité, où les règles, c'est-à-dire, les habitudes reçues, élargies sans cesse et transformées par de nouvelles inventions, laissaient une grande liberté à l'inspiration individuelle et aux talents hardis.

Le *jeu-parti* a la même forme que la tenson des troubadours : ce petit poëme était fort en crédit, et presque tous nos chansonniers l'ont cultivé. Adam de la Halle en a laissé dix-sept, un de ses compatriotes d'Arras, Jean Bretel, en avait composé près de quarante [3]. On peut rattacher à ce genre la chanson dialoguée dont on possède des exemples nombreux et curieux ; l'un des plus anciens nous est fourni par Quesnes de Béthune [4]. Le *Salut d'amour*, sorte d'épître galante, que nous avons vu paraître au XIIe siècle dans la poésie provençale [5], figure aussi chez les trouvères du XIIIe siècle, mais assez rarement, car on n'en connaît que douze, dont trois ont été publiés par M. Jubinal en 1835, et huit par M. Paul Meyer en 1867 [6]. Celui qui reste inédit est le

1. Chanson de Richard Cœur de Lion, *Jà nus hons pris*, etc. Six couplets et un envoi. Chaque couplet est de cinq vers décasyllabiques terminés par un vers de six syllabes formant refrain. — C'est le système primitif des romances. — Leroux de Lincy, p. 56.

2. La chanson de la Dame de Fayel, citée plus haut, a un refrain de 4 vers, p. 105.

3. *Hist. littér.* XXIII. 637.

4. Leroux de Lincy, T. I. p. 36. — un autre exemple anonyme, cité *Hist. littér.* T. XXIII. 819.

5. Les plus anciens sont ceux de Rambaud d'Orange mort en 1173.

6. *Jongleurs et Trouvères*, ou choix de saluts, épîtres, rêveries des XIIIe et XIVe siècle, par Achille Jubinal, 1835. — *Le Salut d'amour*, dans les littératures provençale et française, par P. Meyer, 1867.

plus long, il passe mille vers et a pour auteur Philippe de Beaumanoir [1]. La forme du *Salut* est très-variable; le vers octosyllabique, à rimes plates ou monorime [2], y domine; dans certaines pièces, ce vers est remplacé par des couplets de quatre alexandrins, et ces alexandrins ont parfois deux rimes, c'est-à-dire une rime à chaque hémistiche. Le principal mérite de cette poésie est la douceur et la grâce. On considère comme une simple variante du « salut » la *Complainte d'amour,* qui manque ordinairement de la salutation initiale et s'adresse aux amants malheureux : seule différence caractéristique par laquelle on puisse distinguer entre eux deux poëmes semblables en tout le reste [3]. Le *Serventois* ou sirvente a la forme extérieure de la chanson; il se compose de cinq ou six couplets et quelquefois d'un *envoi;* il y a des demi-serventois de trois couplets. Tantôt, c'est un chant religieux où l'on célèbre la Mère de Dieu, et qu'on adresse, comme pièce de concours, aux princes des *Puys d'amour,* aux sociétés des *Jeux-sous-l'Ormel;* tantôt, c'est une satire, ou, pour parler le style du temps, une *sotte chanson.*

Nous avons des serventois du XIIe siècle, et, selon la remarque de Diez, il n'est pas facile de décider si l'honneur de l'invention appartient au Nord ou au Midi [4]. Parmi les plus anciens, nous signalerons le serventois de maître Renas qui, ayant pris la croix en 1189 pour chasser les Sarrazins de la Ville Sainte, s'indignait des retards mis à l'expédition par les barons et par les rois de France et d'Angleterre. La pièce est en huit couplets, de huit vers octosyllabiques chacun, sur

1. *L'Histoire littéraire* en a donné l'analyse, T. XX. p. 394-397. — Philippe de Beaumanoir, auteur des *Usages et costumes du Beauvoisis,* mourut vers 1296. *Li salus d'Amours,* œuvre légère d'un grave personnage, compte 1046 vers de huit syllables. Les onze autres *saluts* appartiennent sans doute, comme celui-ci, à la seconde moitié du XIIIe siècle.

2. P. Meyer, p. 10. On trouve aussi des couplets de 12 vers octosyllabiques, rimant selon cet ordre très-usité au XIIIe siècle : *aab,-aab,-bba,-bba.*

3. Souvent ces deux mots se prennent l'un pour l'autre et s'emploient l'un avec l'autre. P. Meyer, p. 12.

4. P. 248.

deux rimes entrelacées; et, comme dans la chanson de la dame de Fayel, chaque couplet se termine par un refrain. Ce rhythme, vif et simple, qui rappelle la mélodie des cantilènes populaires, convient à l'éloquence rapide d'un chant religieux et guerrier [1]. Un autre serventois, fort ancien aussi, contient les adieux adressés par messire Alart de Caus, mareschal de Flandre, aux citoyens d'Arras, ses ennemis : c'était en 1197, au moment où messire Alart partait pour la croisade avec les barons de Flandre. La satire entière, formée de quatre couplets et d'un envoi, roule sur quatre rimes, dont trois masculines et une féminine, qui se reproduisent à la même place dans tous les couplets [2]. Un serventois de Jacques de Cisoing, seigneur flamand, composé sans doute en 1251 après la bataille de la Massoure, est tout entier sur deux rimes, l'une féminine et l'autre masculine, régulièrement entrelacées [3] : la même disposition se retrouve dans beaucoup de chansons sur les croisades qui ne sont que des sirventes [4], et dans un serventois anonyme contre les Frères de Saint-François et de Saint-Dominique [5].

Le *descort* provençal s'est de bonne heure confondu avec le *lai*, d'origine bretonne, depuis longtemps naturalisé français : l'un comme l'autre de ces deux poëmes était une sorte d'ariette où le trouvère exprimait des sentiments con-

1. *Hist. littér.* XXIII, p. 705.

2. Chaque couplet est de 9 vers décasyllabiques rangés selon ce système assez compliqué : *ab-acc-bb-dd.* — *Hist. littéraire,* XXIII, p. 522.

3. Les couplets sont de 8 décasyllabes, suivant ce système : *ab-ab-ba-ab.* — *Hist. litt.* XXIII, 634.

4. Nous avons un grand nombre de chansons sur les Croisades. On les trouvera, soit dans le T. XXIII de l'*Histoire littéraire,* soit dans le *Romancero français* et dans les *Chants historiques* de M. Leroux de Lincy. La première, qui est anonyme, se rapporte à la 2e croisade et par conséquent égale en ancienneté les chansons provençales sorties de la même inspiration. Elle comprend six couplets de 7 vers décasyllabiques qui roulent tous sur les deux mêmes rimes alternées selon ce système : *ab-ab-baa.* — Suivant la remarque déjà faite plus haut, ce rhythme très-simple se sent encore des habitudes de la poésie populaire.

5. *Hist. littér.* XXIII, 819. — Voir d'autres serventois contre Blanche de Castille par Hue de la Ferté et par Gontier de Soignies. P. 504-620.

traires d'espérance ou de jalousie, tantôt louant, tantôt accusant sa maîtresse, et le rhythme y changeait avec la pensée. Quelques *descorts* se composent de couplets réguliers, sans répétition de phrases musicales ni retours de refrain ; les vers y sont d'égale mesure et les rimes simplement alternées : ceux-là surtout offrent de grands points de ressemblance avec les *lais* [1]. D'autres, beaucoup plus variés, et d'un rhythme plus savant, nous présentent des combinaisons de strophes harmonieuses, développées avec une rare souplesse. Il est peu d'artifice de versification qui aient échappé à l'esprit inventif des trouvères du XIIIe siècle. On est surpris de découvrir chez eux mille formes bizarres et capricieuses que les modernes, longtemps après, ont prétendu créer [2].

Cette longue énumération, pour être entière, doit comprendre les *motets*, empruntés aux chants de la liturgie [3], les *rotruenges* [4] ou chansons à ritournelles, qui correspondent à la *retroenza* provençale, les *rondeaux* qui étaient tantôt de six vers et s'appelaient *virelais,* tantôt de huit, dix, ou douze vers. Nous avons seize rondeaux du seul Adam de la Halle, mais ce petit poëme, de forme encore indécise, était moins goûté qu'il ne le fut plus tard [5]. La *ballade* est très-

1. Les règles de la composition des *Lais* n'ont guère été fixées qu'au XIVe siècle. Les plus anciennes imitations françaises de *lais* bretons sont en vers octosyllabiques à rimes plates ou entrelacées. Peu à peu, on distribua ces petits poëmes en un certain nombre de couplets assujettis au redoublement des mêmes rimes. Nous avons un exemple de cette disposition dans le *Lai du chevrefeuil.* La poétique du XIVe siècle fixa ces règles et les rendit plus sévères encore. — *Hist. littér.* T. XXIII, 514. — *Lais inédits du* XIIe et XIIIe *siècles,* par Francisque Michel (1836). — *Poésies de Marie de France* (1820). — *Hist. littér.* T. XIX, 791.

2. Tel est un *Descort* de Colin Muset. — *Hist. littér.* T. XXIII, p. 515 et 831.

3. Les *motets* répondaient à ce que les compositeurs appellent aujourd'hui *variations* ou *fantaisies* sur une phrase musicale. — *Hist. littér.* XX, 659.

4. Un exemple est cité *Hist. littér.* XXIII, 698. — Voir aussi une *Ronde,* p. 734.

5. « Autrefois cette sorte de petite pièce de vers était nécessairement chantée, et les refrains, qui dans les rondeaux modernes ne sont formés que des deux ou trois premiers mots du premier vers, offraient dans l'ori-

rare [1]; on cite à peine quelques *aubades* [2]. Il est dit, dans le tome XXe de l'*Histoire littéraire* [3] qu'on ne trouve point de *chansons à boire* parmi les recueils du XIIIe siècle; le tome XXIIIe corrige cette assertion trop absolue, en citant plusieurs pièces qui célèbrent la bonne chère et le bon vin [4]. Quant à la *Pastourelle*, déjà très-florissante au XIIe siècle, elle est dans tout l'éclat de ses grâces naïves, et, loin de s'effacer comme la romance, elle reste au premier rang des productions lyriques qui font honneur à la vivacité d'esprit de nos trouvères, à la fraîcheur et à la fertilité de leur imagination, comme à la richesse de leur style [5].

En considérant ces ressemblances extérieures du lyrisme français et du lyrisme provençal au XIIIe siècle, on se sent ramené à la question déjà soulevée : quelle a été l'influence des troubadours sur les trouvères lyriques? Deux faits simultanés se produisent dans l'histoire littéraire et dans l'histoire politique du Nord à cette époque : l'épanouissement de ces nouvelles formes poétiques, que nous venons de décrire, et les rapports fréquents qui s'établissent entre la chevalerie française et la chevalerie du Midi. N'est-il pas juste d'en conclure que le génie lyrique provençal, plus ardent, a communiqué de sa verve et de sa chaleur à l'imagination des trouvères? Il faut cependant résister un peu à ces apparences et se garder de voir, dans les œuvres lyriques du Nord, de simples copies dont les originaux seraient en Provence; la question ainsi posée n'est pas aussi facile à résoudre qu'on pourrait le croire.

gine la répétition du premier ou des deux premiers vers. La seule condition rigoureuse était même, après un certain nombre de vers, cette répétition double ou triple. — *Hist. littér.* T. XX, 659.

1. *Hist. littér.* XXIII, 596. Les règles de la ballade manquaient aussi de la précision qu'elles eurent plus tard.

2. L'*Histoire littéraire*, T. XXIII, 811, n'en cite qu'une seule, c'est celle que M. Leroux de Lincy a publiée (T. I, 139).

3. Page 271.

4. Page 817-828.

5. *Hist. littéraire*, T. XXIII, p. 560, 641, 693. — Voir, en outre, toute la seconde moitié du recueil de M. Bartsch : *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen* (1870).

Le génie lyrique du Nord, ne l'oublions pas, était plein de séve et de jeunesse, quand il se rencontra, vers la fin du XIIe siècle, à la cour des princes, ou sous la tente guerrière des croisés, avec le génie lyrique du Midi. Il contenait en lui-même des germes de puissance et de vie qui, pour éclore, n'avaient pas besoin de l'influence étrangère. Certes, dans la patrie déjà glorieuse des épopées, des romans, du drame naissant et des premiers fabliaux, l'imagination poétique n'attendait pas, pour devenir féconde, un rayon du soleil provençal. Un progrès intérieur, l'évolution naturelle qui développe tous les genres littéraires aux époques d'invention facile, l'émulation des poëtes, très-vivement excitée chez un peuple ami des beaux vers, les concours poétiques, récemment institués [1], tout cela suffit à nous expliquer la rapide éclosion de poésie lyrique qui se produit vers le temps de Philippe Auguste et de saint Louis. « Il nous semble, dit M. P. Pâris que, vers le milieu du XIIe siècle, l'art des chanteurs du Midi fit irruption dans les châteaux de Flandre, de Bourgogne, de Champagne; que ces chants amoureux furent à l'envi répétés et traduits par nos ménestrels du Nord, et que de ces traductions on passa fréquemment à des traductions plus ou moins libres [2]. » Nous refusons de souscrire à cette opinion, malgré l'autorité du savant qui l'exprime. Selon nous, l'art des troubadours, qui ne s'est formé que dans la seconde moitié du XIIe siècle, ne pouvait si tôt pénétrer dans le Nord et s'y imposer. La *chanson* provençale fut inventée par Guiraut de Borneil, mort en 1225. Nous ne

1. L'origine précise de ces concours poétiques et des *puys d'amour* ou des *Jeux sous l'ormel* n'est pas connue. On a quelques dates indiquant la fondation ou la « restauration » des moins anciennes de ces assemblées : le *puy* de Valenciennes fut institué ou restauré en 1229, celui de Diest en 1302, celui de Douai en 1330, celui d'Amiens en 1388. Mais beaucoup d'autres, à Arras, à Lille, dans la Normandie, et par toute la France existaient depuis longtemps. Les chansonniers du XIIIe siècle y font souvent allusion, témoin cette chanson de *Hue de Braie-Selve*, composée sur l'invitation de l'Empereur Conrad, où l'on rappelle « *le gieu sous l'ormel* » de Tremilli, à deux lieues de Senlis. — *Hist. littér.* XXIII, 618, 694, 525.

2. *Hist. littér.* XXIII, p. 529.

saurions admettre que des trouvères tels que Quesnes de Béthune, le Sire de Coucy [1], la dame de Fayel, maître Renas, cité plus haut, et tant d'autres spirituels contemporains de Philippe Auguste aient dû quelque chose aux troubadours. Ces poëtes ont un talent trop naturel et trop sincère pour être d'emprunt; leur finesse, leur naïveté, leur aimable ironie, tout en eux est trop français, trop éloigné du génie sonore, exubérant de la Provence pour suggérer ou justifier l'hypothèse qui les enverrait à l'école des troubadours. Ajoutons que, dans plusieurs de leurs chansons, le rhythme est resté fidèle à l'antique simplicité, aux habitudes primitives du lyrisme populaire.

Entre certaines pièces des troubadours et les poésies des trouvères on a signalé des ressemblances de pensée et d'expression [2]. Quoi d'étonnant? Les poëtes des deux pays puisaient au même fonds de sentiments chevaleresques et de croyances religieuses; les mœurs qu'ils décrivaient étaient semblables; les deux langues avaient un vocabulaire com-

1. Le Sire de Coucy s'appelait-il Raoul ou Renault? Etait-il seigneur ou simplement gouverneur du château de ce nom? On l'ignore, et peu importe. Il paraît avoir vécu sous Philippe Auguste. La dame de Fayel, son amante, dont on a fait à tort *Gabrielle de Vergy,* était châtelaine du fief voisin. La chatelaine de Vergy est l'héroïne d'une autre aventure assez semblable: delà cette confusion. On a du Sire de Coucy 23 chansons, publiées en 1830, par M. F. Michel. Il existe aussi un *Roman du Chatelain* de Coucy, en vers, qui est des commencements du XIVe siècle, et contient l'histoire de ses amours avec la Dame de Fayel. De là est sortie cette chronique en prose sur le même sujet, citée par Fauchet et qui paraît être du XIVe siècle. C'est aussi la source où sont venus puiser tous les conteurs et arrangeurs de cette histoire. — Nous citerons seulement quelques beaux vers des chansons de Coucy:

> Li nouviau tems, et mai, et violete,
> Et loussignol me semont de chanter;
> Et mes fins cueurs me fait d'une amourete
> Si dous présent que ne l'os refuser.

Ces vers gracieux et cette mélodie sont du XIIe siècle. — *Hist. littér.* T. XIV, p. 580. — T. XVII, 644.

2. *Les Troubadours et leur Influence,* par Eugène Baret, p. 253-280. (1867). — Les preuves alléguées par M. Baret, à l'appui de son opinion, sont très-vagues et ne nous paraissent en aucune façon concluantes.

mun : dans ces conditions, ce ne sont pas les poëtes qui se copient, c'est la conformité essentielle des choses qui éclate par des traits fortuits, et ces ressemblances particulières, fréquentes, inévitables, ne sont que la forme accidentelle de rapports généraux et permanents. Même remarque sur l'origine lointaine de ces genres lyriques qui presque, en même temps, paraissent au nord et au midi. N'est-il pas probable que ces genres, où subsiste une image effacée de la poésie grecque et romaine, ont dû naître et se former au nord et au midi, pendant cette période obscure de cinq à six siècles, placée entre la fin des lettres antiques et le commencement des littératures modernes, sorte d'interrègne qui est remplie tout entière par la poésie populaire et primitive dont les monuments ont disparu, mais dont l'existence est certaine?

Le préjugé favorable aux troubadours s'explique par une raison très-simple : ils ont été découverts les premiers et remis en lumière dans un temps où nos trouvères lyriques, sauf deux ou trois, restaient inconnus et oubliés. Est-ce à dire que le voisinage des chansonniers du Midi ait été sans effet sur les poëtes du Nord, et que la Provence, en nous empruntant nos chansons de Gestes et nos romans, ne nous ait rien donné à son tour? Tel n'est pas notre sentiment. Le brillant exemple des troubadours a sans doute excité l'émulation des trouvères, leur a suggéré d'heureux changements dans le rhythme et la mélodie; il a pu leur apprendre à combiner plus savamment les vers de différentes mesures, et nous ne serions pas surpris que certaines variétés des principaux genres lyriques aient passé du midi au nord [1]. Les trouvères

1. Ainsi M. P. Meyer a parfaitement raison de dire, à propos du *Salut d'amour :* « la priorité doit être attribuée sans hésitation aux *saluts* provençaux. Le plus ancien de tous porte le nom de Rambaud III, comte d'Orange, qui mourut en 1173. Arnaut de Mareuil, qui nous en a laissé deux, ne paraît pas avoir vécu au delà des dernières années du XIIe siècle, et Raimon de Miraval n'est pas de longtemps postérieur. Au contraire les *saluts* français sont du XIIIe siècle; il est donc hors de doute que le salut d'amour est plus ancien en langue d'oc qu'en langue d'oïl, d'où la conclu-

qui ont fréquemment visité ou habité le midi, Richard Cœur de Lion, protecteur de Bertrand de Born et de Gaucelm Faydit[1], Thibaut de Champagne, qui fut élu roi de Navarre en 1234, Perrin d'Angecourt, favori de Charles d'Anjou comte de Provence et roi de Sicile[2], beaucoup d'autres encore, mêlés aux troubadours par l'agitation même de leur vie, ont particulièrement ressenti cette influence[3]. Mais sans prétendre que le lyrisme provençal ait été inutile aux chansonniers du Nord, nous croyons que ce secours étranger n'était pas nécessaire et qu'il a peu servi.

La meilleure preuve de l'originalité de notre poésie lyrique au XIIIe siècle est dans cette poésie même. Elle a un air de fraîcheur et de jeunesse, une abondance facile, une vivacité de coloris que l'imitation ne donne pas et qui manque généralement à tout ce qui est artificiel et d'emprunt. Prouver ces qualités par des exemples nous entraînerait fort loin, et

sion que les trouvères l'ont pris des troubadours ; car ce genre ne dépendant nullement de l'inspiration populaire ne peut avec vraisemblance être considéré comme s'étant développé spontanément de part et d'autre. » P. 4.

1. Les chansons de Richard Cœur de Lion n'en sont pas moins composées en langue d'oïl : celle qu'il fit sur sa captivité est en strophes monorimes avec refrain ; une autre est un sirvente contre le Dauphin d'Auvergne. — *Hist. littér.*, t. XV, p. 320. — T. XXIII, p. 735. — Leroux de Lincy, t. I, p. 56.

2. Une des chansons de Perrin d'Angecourt fait allusion à ses voyages en Provence.

> Quant partis sui de Provence
> Et du tans felon,
> Ai voloir que je comence
> Nouvelle chançon.....

Ce trouvère est l'auteur de 29 chansons et d'une jolie pastourelle sur *Robin et Marion*, antérieure à la comédie d'Adam de la Halle. — *Hist. litt.*, XXIII, p. 665.

3. L'éditeur de Thibaut de Champagne, la Ravallière, cite ces deux vers d'un chansonnier :

> Au repairier que je fis de Provence
> S'émut mon cuer un petit de chanter...

— Gibert de Montreuil, dans son roman de la *Violette*, insère textuellement deux chansons de Bernard de Ventadour, ce qui prouve que la poésie du Midi ne restait pas inconnue au Nord.

le nombre même des poëtes énumérés dans l'*Histoire littéraire* nous interdit de les citer ici. Bornons-nous à dire que les trouvères peu connus ne le cèdent guère en mérite à leurs contemporains plus célèbres, tels que Thibaut de Champagne, Gace Brulé, Colin Muset, qui presque seuls échappés à l'oubli représentaient la poésie lyrique de leur temps auprès de la postérité. On a soixante-six pièces imprimées de Thibaut de Champagne [1]; trente-neuf sont des chansons d'amour; le reste forme douze jeux-partis, deux pastourelles et treize pieux serventois. La date de la plupart de ces petits poëmes est difficile à fixer : plusieurs ont été faits avant qu'il devînt roi de Navarre, et les chants de croisade ou de dévotion n'ont été composés qu'après tous les autres.

Dans la chanson d'amour, Thibaut est sans contredit le premier des lyriques du nord au XIIIe siècle ; il égale Charles d'Orléans, il annonce Clément Marot. Sa poésie brille de traits fins et gracieux, d'expressions vives et touchantes, vraiment parties du cœur et qui, malgré la vétusté du langage, sont déjà d'un français achevé par la netteté du tour et la délicatesse élégante du sentiment. En étudiant ce rhythme harmonieux et flexible, en remarquant cet heureux entrelacement des vers, on ne s'étonne plus de l'estime que professaient jusqu'en Italie Dante et Pétrarque pour les vers du roi de Navarre; mais on comprend moins bien comment la muse française, déjà si bien inspirée au commencement du XIIIe siècle, a fait de si faibles progrès durant trois cents ans et n'a produit que sous François Ier des poëtes lyriques vraiment supérieurs au contemporain de saint Louis. Il faudrait citer un ou deux couplets de chacune des chansons amoureuses de Thibaut, si l'on voulait en extraire tout ce qu'elles offrent de vers bien faits et de pensées ingénieuses. Nous devons une mention particulière à la trente et unième chanson, qui enlève à Guil-

1. Né en 1201, mort en 1253. Sur ce prince et sur ses poésies, V. l'édition de 1742 par Lévesque de la Ravalière, et celle de M. Tarbé 1851. — *Hist. littér.*, XVI, 209, 271. — T. XXIII, 765-804.

laume de Lorris et à Jean de Meung l'invention de ces personnages allégoriques, *Dangier, Faux-Semblant, Prison d'amour,* etc. Il serait juste de reconnaître que les auteurs du roman de la Rose ne firent qu'emprunter tout ce galant attirail à leurs devanciers et entre autres au roi de Navarre qui du moins n'en avait pas rempli vingt mille vers [1].

Le nom de Thibaut de Champagne éveille aussitôt le souvenir de Gace Brulé que les contemporains semblent avoir estimé presque à l'égal du roi de Navarre [2]. Messire Gace [3], chevalier champenois, aima une dame de haut parage, qu'il a chantée dans une soixantaine de pièces : pour éviter la vengeance d'un mari soupçonneux il s'exila quelque temps en Bretagne, et c'est là qu'il a composé les jolis vers où il regrette les « oisillons » de son pays natal. Ces vers ne sont pas les seuls qui justifient sa réputation de poëte facile, naturel et ingénieux, mais bien qu'on remarque chez lui d'assez nombreux passages pleins de sentiment et d'harmonie, il reste fort au-dessous de Thibaut, et nous lui préférons sans hésiter un autre chansonnier de Champagne qui n'était qu'un simple trouvère; nous voulons dire, Colin Muset. Il est impossible de mettre dans des vers plus de mouvement,

1. De la chartre a les clés Amours
Et si i a mis trois portiers :
Biau-semblant a nom li premiers,
Dangier ont mis en l'uis devant.

— *Hist. littér.*, XXIII, 784.

2. Voici un passage des *Grandes chroniques de France* sur Gace Brulé; c'est au moment où il est dit que Thibaut de Champagne, épris « du doulx regard de la roïne et de sa belle contenance, » et désespérant de lui faire agréer son amour, s'enferma dans ses terres et, pour se consoler, composa ses chansons : « Et pour ce que parfondes pensées engendrent mélancolies, il lui fu loé d'aucuns homes qu'il s'estudiast en biaus sons de vielle et en douls chans délitables. Si fist entre lui (c'est-à-dire, chacun de son côté) et Gace Brulé les plus beles chançons et les plus délitables et mélodieuses qui onques fussent oïes en chançon ne en vielle, et les fist escrire en sa sale à Provins et en cele de Troies. Et sont appellées les chançons au roi de Navarre. » — T. IV, p. 253, 564.

3. *Gace* ou *Gasse*. — Ce prénom est le même que *Wace* en Normandie, *Guez* en Bretagne, *Gast*, *Gaston*, *Gassie* dans le Midi, *Garsie* en Espagne, *Guazzo* en Italie.

plus d'entrain, une verve de gaieté plus pétulante, une mélodie plus facile et plus riche : si Colin Muset n'est pas le premier des poëtes de son temps, il est à coup sûr un virtuose consommé et le plus habile des ménestrels. Lui-même nous a conté avec une bonhomie charmante, les petits bonheurs et les mésaventures cruelles de sa profession, ses continuels voyages, les rigueurs et les libéralités des grands, l'alternative de misère et d'abondance qui a toujours été le trait distinctif de la vie du poëte [1] : ces détails piquants, instructifs, relèvent le mérite de ses pièces, et, grâce au tour aimable de son esprit, cet humble jongleur a su se faire une place et graver son nom dans un coin de l'histoire de ce siècle, si fertile en grandeurs, où les hommes d'un talent ingénieux abondent à côté des hautes et graves figures de la religion et de la politique.

Nous n'irons pas plus loin dans cette analyse qu'on prolongerait en vain, sans pouvoir la rendre complète. Nous laisserons de côté des chansonniers renommés, qui ont déjà paru ou qui paraîtront ailleurs à d'autres titres, par exemple : Adam de la Halle, dont on a trente-quatre chansons, dix-sept jeux-partis, et seize rondeaux; Jean Bodel, auteur de cinq pastourelles ; Perrin d'Angecourt qui a composé vingt-neuf chansons et un jeu-parti avec le comte de Provence, Charles d'Anjou ; Chrestien de Troyes, à qui l'on attribue cinq chansons écrites dans le goût subtil et maniéré de ses romans ; Guyot de Provins, contemporain de Chrestien et de Quesnes de Béthune, célèbre par sa *Bible* ou satire des vices du temps, et moins connu pour ses trois chansons en strophes monorimes ; Philippe de Nanteuil, intrépide chevalier de l'Ile de France, croisé en 1239, fait prisonnier dans la déroute de Gaza, illustré par son courage et par un sirvente éloquent que lui inspira la défaite et que les chro-

1. Surtout dans la pièce : *Sire Quens, j'ai vielé...* — *Hist. littér.*, T. XXIII, 552. On a de Colin Muset, deux lais, un descort, trois saluts d'amour, cinq chansonnettes ou pastourelles.

niques du temps ont conservé [1]. Des citations plus nombreuses n'ajouteraient rien à l'impression de vigueur et d'éclat que nous laisse cette étude sur les origines et les premiers développements de notre poésie lyrique.

Au XIVe siècle, cet essor de fécondité s'arrête et l'inspiration languit. Il y a encore des poëtes lyriques, mais ils sont plus rares et plus médiocres, presque entièrement dénués d'esprit inventif et de vrai talent. Pétrarque, vers l'an 1350, disait dans une lettre à son ami Philippe de Vitri, le rimeur infatigable de *l'Ovide moralisé : Tu poeta nunc unicus Galliarum;* « Tu es aujourd'hui le seul poëte de la France. » Et quel poëte, que ce « poëte unique! » En même temps que l'imagination s'affaiblit, la poésie devient pédantesque. Le *lai,* le *rondeau* perdent leur aisance première et se hérissent de difficultés. La versification dégénère en scolastique. Cet art subtil et puéril de la règle quintessenciée produit le *Chant royal* et *la Ballade,* les deux genres en honneur dont Eustache Deschamps, Henry de Croy et Pasquier nous ont fait connaître la législation compliquée [2].

Tel est l'aspect général, le caractère dominant de la poésie lyrique, au lendemain de la belle et florissante époque du XIIIe siècle : mais nous reprendrons ailleurs la suite de cette histoire, dans un chapitre spécial sur les *Derniers poëtes du moyen âge;* nous avons hâte d'arriver aux genres plus importants, à ceux qui soutiennent l'honneur de l'esprit français pendant le XIVe et le XVe siècle, et nous aborderons, sans plus tarder, le Théâtre, c'est-à-dire le Drame chrétien et l'ancienne Comédie française.

1. Sur ces chansonniers, v. l'*Histoire littéraire,* t. XX, p. 613, 654. — T. XXIII, 554, 539, 611, 666, 675.

2. *Art de Dictier et fere chançons, Balades et virelais,* par Eustache Deschamps. Édit. Crapelet. — L'*art et science de Rhetorique pour faire rymes, et ballades, par Henry de Croy* (XVe siècle), édit. gothique, Lyon. — *Recherches de la France,* t. VII, chap. 5.

DEUXIÈME ÉPOQUE

LA POÉSIE DRAMATIQUE

LE DRAME CHRÉTIEN ET LA COMÉDIE FRANÇAISE

CHAPITRE PREMIER

LES DÉBRIS DE LA TRAGÉDIE ANTIQUE AU COMMENCEMENT DU MOYEN AGE

Fin de l'ancienne tragédie. — Opinion des Pères de l'Église sur le théâtre classique. — La *Médée* d'Hosidius Géta. — Le *Jeu des Sept Sages*, par Ausone. — Les *Cantica* ou déclamations tragiques dans les pantomimes. — Imitations juives et chrétiennes de l'ancienne tragédie. La *Susanne.* La *Sortie d'Égypte.* Le Χριστὸς πάσχων. — Pièces grecques composées et jouées à Byzance du VIIe au Xe siècle. — Reste d'habitudes dramatiques conservé dans les couvents. — Les Églogues funèbres. — Comment la véritable notion de la tragédie classique, effacée par une longue ignorance, a péri dans les esprits. — Singulière définition de la tragédie par les docteurs de la scolastique. — Le théâtre de l'antiquité n'a exercé aucune influence sur les origines du drame religieux et populaire du moyen âge.

Un trait frappant de ressemblance, une sorte de transition naturelle unit et rapproche les trois formes primitives de notre vieille poésie : le théâtre, au moyen âge, comme l'épopée et la poésie lyrique, nous offre dans sa naissance et dans ses progrès un caractère original et spontané. Pas

plus que les *chansons* de gestes des Trouvères et les *cansons* ou les *sirventes* des Troubadours, il n'est redevable de la richesse de ses développements à une imitation plus ou moins habile des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Il y avait longtemps que la tragédie grecque ou romaine était morte, lorsque le drame moderne, sorti du sanctuaire chrétien, vint s'étaler au grand jour, sur le parvis des Églises ou sur les places publiques, et par l'ensemble confus mais imposant de ses spectacles exalter la foi naïve et l'ardente curiosité des multitudes. Pour bien comprendre jusqu'à quel point le théâtre moderne, indépendant du théâtre antique, grandit et se soutient par sa force propre, examinons ce qui restait de l'ancienne tragédie pendant les premiers siècles de notre ère, et nous verrons que de ces débris aucun germe vivant ne pouvait éclore. Écartons d'abord les ruines qui couvrent le sol où va s'élever la scène nouvelle; faisons connaître cette décrépitude de l'art antique avant de retracer la florissante jeunesse de l'art nouveau.

Ce ne sont ni les Barbares, ni les anathèmes des Pères de l'Église qui ont détruit le théâtre classique de l'antiquité : il est tombé de faiblesse et d'épuisement, il s'est évanoui dans les défaillances ou les corruptions du goût public. Le cirque, les gladiateurs, les ballets, les pantomimes, les représentations bruyantes et les amusements cyniques qui passionnent les multitudes, voilà ce qui a tué à Rome, pendant l'époque impériale, l'art noble et délicat de la tragédie, voilà ce qui a frappé d'impuissance et de discrédit les drames savants où la vigueur du génie romain rivalisait d'éloquence pathétique avec les brillants modèles du théâtre grec. Notons le bien : la tragédie, tant décriée parmi nous, exige pour fleurir et se développer certaines conditions de force, de sérieux, d'élévation morale, qui se rencontrent rarement chez un peuple et qui durent peu; c'est le fruit glorieux des saisons prospères, c'est le signe évident de la perfection littéraire et du progrès social. Aussi, son déclin correspond toujours avec la secrète décadence des mœurs et de l'esprit public ;

il en est la marque et l'effet, et l'on peut dire que toute société qui a commencé de s'affaiblir et de se perdre, trahit sur la scène et étale à son insu les preuves irrécusables de son abaissement et de sa dépravation. A la fin du premier siècle de notre ère, la société romaine, gâtée par un sensualisme grossier, avilie par le double despotisme des empereurs et de la multitude, ne remplissait plus aucune des conditions du grand art ; rien de généreux et de puissant ne pouvait sortir de ce mélange bâtard des civilisations antiques, énervées et perverties ; rien de national ne pouvait se produire dans ce caravansérail des vices cosmopolites.

On reconnaît à deux signes le triste état de l'art dramatique sous les empereurs : la rareté des représentations et l'absence de pièces nouvelles. Aucune œuvre de quelque valeur ne paraît ; on est réduit à l'ancien répertoire, et les pièces anciennes elles-mêmes, désertées par la foule, cessent bientôt d'être jouées. On les lit dans le cabinet, on les lit en public ; ces lectures sont quelque temps à la mode sous le nom de *commissiones,* sorte de conférences, comme nous disons aujourd'hui. Veut-on déclamer et commenter une pièce célèbre, un chef-d'œuvre consacré ; veut-on donner à ses amis le régal d'une tragédie de sa façon ; le premier soin qui s'impose est de louer une salle et de rassembler un auditoire : c'est au poëte à créer son théâtre et son public [1]. Les auteurs chrétiens, si sévères pour les cruautés du cirque et pour les infamies des pantomimes, parlent de la tragédie avec indulgence et non sans estime : Saint Jérôme, élève du

1. V. *Tacite, de Oratoribus,* chap. IX. — Pline le jeune, *Lettres,* L. I, 13. — L. VII, 17. — Cependant on signale, çà et là, quelques représentations de tragédies, jusqu'au IVe siècle. Néron jouait souvent la tragédie ; Caligula fut assassiné pendant la représentation d'une pièce tragique. Arnobe donne presque à penser qu'on jouait encore de son temps Euripide et Sophocle (IIIe siècle). Mais le fait même de la rareté de ces représentations, de leur peu d'éclat et de popularité, est incontestable. — V. Magnin, *Journal de l'Instruction Publique* du 4 décembre 1834. — Chassang, *Essais dramatiques imités de l'antiquité au* XIVe *et au* XVe *siècles*. Thèse, 1852.

grammairien Donat, faisait apprendre les tragiques grecs et latins aux enfants placés sous sa conduite [1]. Ce goût pour la lecture des ouvrages dramatiques des anciens était si répandu, même parmi les prêtres, que Sédulius s'en plaint dans son *Carmen paschale,* au v[e] siècle [2]. Il ne faut donc pas s'exagérer l'effet des anathèmes ecclésiastiques sur les destinées du théâtre : ces anathèmes étaient fulminés, presque toujours, contre les jeux dégradants et criminels qui avaient chassé de la scène les nobles inspirations de la muse antique, et c'est ce théâtre licencieux et méprisable qui fut renversé par les Barbares [3].

Quelles sont les tragédies qui nous restent de cette époque de décadence dramatique, depuis le règne d'Auguste jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident? Il y en a de deux sortes, les unes composées sur des sujets profanes, les autres empruntées aux livres sacrés des chrétiens; mais il n'en est aucune qui ait un vrai mérite et de la réputation. La plupart, sinon toutes, sont des œuvres de cabinet, de pesantes imitations ou même de vulgaires pastiches des tragédies en renom, et rien ne montre plus à nu la misère profonde, l'irrémédiable stérilité où languit, avant de mourir, cet art dégénéré. Sous Auguste, la gloire des Pacuvius et des Accius [4] séduit encore les hommes de talent; la tragédie est cultivée, du moins comme passe-temps, par de grands esprits : l'histoire mentionne l'*Œdipe* de Jules César, la *Médée* d'Ovide, les drames

1. Comœdiæ et tragœdiæ, horum meliora poemata. » (Tertullien, *De Spectaculis.*) « Et hæc sunt scenicorum tolerabiliora ludorum, comœdia scilicet et tragœdia. » (S. Augustin, *De Civit. Dei,* II, 8).

2. Ed. du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 15.

3. Sur ces anathèmes, v. S. Ambroise (*Hexameron*, l. III, chap. I.) — S. Augustin (*De Symbolo Fidei*, l. II, chap. II.) — S. Isidore (*Originum*, l. XVIII, chap. 59.) — S. Cyrille s'élève contre ce qu'il appelle « *insaniam et dedecus,* » la *folie honteuse* des pantomimes. Le théâtre, dit Tertullien, est le *sanctuaire de Vénus,* « proprie *sacrarium Veneris* est theatrum. » (*De Spect.,* 55.) — « *C'est une boutique de luxure publique,* dit S. Basile, *communis et publica lasciviæ officina.* » C'est l'*École de la turpitude*, selon S. Grégoire de Nazianze, *Schola fæditatis.* » — (Chassang, *Essais dramatiques*, etc.).

4. Sur Accius et Pacuvius, consulter Egger, *Sermonis latini vetustioris re-*

de Pollion, et les essais plus ou moins obscurs de poëtes et d'amateurs contemporains. Nous n'avons plus ces pièces qui, sans doute, n'ont jamais paru sur la scène et qui n'ont obtenu, comme on dit aujourd'hui, que des succès de salon et de société. Ce goût pour la tragédie, soutenu par la vogue des lectures publiques, a produit, au temps de Néron, les amplifications de Sénèque, ces dix pièces emphatiques et alambiquées dont l'influence a été si fâcheuse sur les débuts de la tragédie française [1]. Après Sénèque, un certain Hosidius Géta, absolument inconnu, et qui semble avoir vécu au IIe siècle, nous est signalé comme l'auteur d'une *Médée* en vers hexamètres, formés de centons de Virgile : c'est une pièce très-courte, sans aucun intérêt, une vraie composition d'écolier [2]. La liste s'arrête là; les lettres latines n'ont plus rien à nous dire sur le théâtre sérieux, tombé si bas; selon le mot du poëte, les ruines mêmes ont péri. Nous ne donnerons pas, en effet, le nom de tragédie au *Jeu des sept sages,*

liquiæ (1843), et Otto Ribbeck, *Tragicorum latinorum reliquiæ* (Leipzig, 1852). Accius est né en l'an 170 avant J.-C., Pacuvius en 218. Pacuvius avait fait 17 tragédies, Accius 52, et avant eux, Névius en avait composé 9, Ennius 26 et Livius Andronicus 15. Quintilien a dit des deux premiers : « Tragœdiæ scriptores veterum Accius atque Pacuvius clarissimi gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum. » (X, I, 97.)

1. Ces pièces sont : *Hercule furieux, Thyeste, les Phéniciennes, Agamemnon, Hypolyte, Œdipe, les Troyennes, Hercule sur le mont Œta, Médée et Octavie.* — Sur les tragédies de Sénèque, v. Nisard. *Les poëtes latins de la décadence.* T. I, 57-197.

2. Tertullien parle de la pièce et de l'auteur, *De Præscript. hæretic.*, 39. — On trouvera cette Médée dans les *Poetæ minores* de Lemaire, t. VII, p. 46. Voici le début, c'est Médée qui parle :

> Esto nunc, sol, testis, et hæc mihi terra precanti,
> Et diræ ultrices, et tu Saturnia Juno,
> Ad te confugio; nam te dare jura loquuntur
> Connubiis, si quid pietas antiqua labores
> Respicit humanos, nostro succurre labori,
> Alma Venus, quicumque oculis hæc adspicis æquis,
> Accipite hæc, meritumque malis advertite numen.
> Quid primum deserta querar?..... »

On voit paraître dans cette pièce un chœur de femmes de Colchide, *chorus Colchidarum,* dont les vers sont des moitiés d'hexamètres pris à Virgile. (*Poetæ minores*, édit. Lemaire, VII, 446).

composé par Ausone : cet amusement de rhéteur n'est qu'une page de philosophie dramatisée par les procédés les plus simples, quelque chose comme une *Moralité* du moyen âge. Chacun des sept sages figure à tour de rôle sur la scène, y vient expliquer en quinze ou vingt vers sa maxime favorite et se retire aussitôt. On ne peut rien imaginer de moins compliqué. Est-ce une pièce de collége, écrite par le maître et jouée par les écoliers? L'hypothèse n'est pas invraisemblable.

A la suite des dialogues de Lucien se trouvent deux parodies tragiques, l'une, en 331 vers, intitulée Τραγῳδοποδάγρα, où la Goutte figure, comme personnage principal, avec une escorte de médecins, et l'autre en 171 vers sous le titre d'Ὠκύπους, l'homme aux pieds agiles : celle-ci roule sur le même fond de plaisanteries que la première. Si nous ajoutons à ces lambeaux, à ces ombres de poésie tragique une *Clytemnestre* grecque écrite dans le goût déclamatoire de Sénèque, sans nom d'auteur, sans date précise et qui s'est conservée on ne sait comment, — une *Orestie* en 973 vers latins hexamètres, que nous présente un manuscrit de Berne, du IXe siècle, on aura épuisé les informations de l'histoire sur cette rapide dé-

1. Le *Ludus septem Sapientum* est précédé d'une préface : « Ausonius consul Latino Drepanio Pacato proconsuli. » Cette préface se termine par ce vers :

Optabo placeam : sin minus, ut lateam.

Vient ensuite le prologue :

Septem Sapientes, nomen quibus istud dedit
Superior ætas, nec secuta sustulit,
Hodie in orchestram palliati prodeunt.
Quid erubescis, tu togate Romule,
Scenam quod introibunt tam clari viri?.....

Les Sept Sages sont précédés par le *Ludius* ou Bouffon, qui vient déclamer les sentences que chaque philosophe doit expliquer ensuite. Solon justifie sa maxime : « *Spectare vitæ jubeo cunctos terminum* »; il cite Crésus. Chilon paraît avec son *nosce te ipsum,* Cléobule, avec son *modus optimus.* Celui-ci se retire en faisant un pointe : *Recedam, ut sit modus.* Suivent Thalès, Bias, Pittacus, Périandre. (Ausone, né en 309, mourut en 394.)

cadence, ou plutôt, sur ce brusque anéantissement[1]. Deux réflexions nous expliquent l'étonnante pauvreté de la poésie dramatique sous l'empire : d'abord, la tragédie, transplantée en Italie n'y fut jamais qu'une création assez artificielle du génie romain formé à l'école des Grecs; pleine de l'esprit républicain qu'elle tenait de sa double origine, elle tomba dans la disgrâce qui accabla et proscrivit la liberté. Il y a plus : ces ballets pantomimes qui, sous Auguste, envahirent la scène et en chassèrent la poésie dramatique, ne se bornaient pas à la danse et à la musique; leur éclectisme habile sut faire une part à la poésie qu'ils évinçaient et donner satisfaction aux spectateurs plus exigeants. La déclamation chantée, le *canticum,* était un élément essentiel de ces ballets, avec le geste, ou la pantomime et l'accompagnement musical. Or, ce *canticum* gardait comme un faux air de tragédie; il reproduisait les longues tirades, les monologues de l'ancien théâtre dont il avait supprimé le dialogue.

Tantôt les metteurs en scène s'adressaient à un poëte contemporain et lui demandaient un texte ou canevas de son invention, grec ou latin; tantôt ils pillaient l'ancien répertoire et enlevaient de ce fonds riche et varié les morceaux brillants qui étaient à leur gré. Un *canticum* n'était bien souvent qu'une ancienne tragédie mutilée par les caprices d'un baladin. Les *Trachiniennes* de Sophocle, notamment, subirent cette transformation. On prenait partout, et de toutes mains; on mettait à contribution les poëtes épiques, comme les dramatiques, les vivants comme les morts, Homère, Hésiode, Euripide, Ovide et Virgile[2]. D'un autre côté, il est fait mention d'un

1. Magnin, *Journal de l'Instr. publique*, 15 mars 1835. — Patin, *Trag. grecs*, I, 284. — Du Méril, *Orig. lat. du théâtre moderne*, p. 10. — Cette *Clytemnestre* n'est qu'un fragment de 300 vers, trouvé par Mathiæ en 1805 à Augsbourg. L'*Orestis tragœdia* est une histoire dialoguée de la famille des Atrides. (*Hist. littér. de la France*, t. XXII, p. 39, art. de M. J. V. Le Clerc).

2. On fit un drame, un *canticum de Turnus*, tiré de l'*Énéide*. La *Médée* d'Hosidius Géta était peut être un *canticum*. Ovide se plaint de ces larcins :

Et mea sunt populo saltata poemata sæpe,
Sæpe oculos etiam detinuere meos.

(*Tristes*, II, 519. — *Eleg.*, V; *El.* VII, 25.) — Quand le texte du *can-*

certain Silon, contemporain de Sénèque, qui écrivait des tragédies pour les pantomimes; Stace vendit au pantomime Pâris sa tragédie d'*Agavé;* Stéphanion, vers le même temps, introduisit des sujets romains dans les *cantica;* ce furent les *saltationes togatæ* [1]. On comprend maintenant pourquoi la véritable tragédie classique, trop supérieure au public de la Rome impériale, trop républicaine pour le gouvernement des Césars, remplacée au théâtre par les contrefaçons et les plagiats de la pantomime, disparut subitement comme un archaïsme inutile et incommode qu'on abandonnait à l'admiration des écoles et aux bibliothèques des érudits.

C'est parmi les chrétiens qu'elle trouva ses derniers adeptes. Ceux-ci, préoccupés de dérober à la littérature païenne ses formes savantes et d'en revêtir les doctrines nouvelles, appliquèrent à la tragédie comme à tout le reste leur travail d'imitation. Avant eux, des Juifs hellénisants avaient eu la même pensée. M. Patin cite, dans ses *Tragiques grecs,* une tragédie biblique de *Susanne,* Σωσάνις, composée par Nicolas de Damas, au temps d'Auguste, et jouée peut-être sur un des nombreux théâtres qu'Hérode avait élevés en Judée; il mentionne aussi le drame d'un autre juif, Ezéchiel, sur la *Sortie d'Égypte,* Ἐξαγωγή, drame historique dont les scènes mal agencées annoncent déjà la composition des *Mystères* du moyen âge [2]. Il est question dans Tillemont d'une pièce qui représentait le martyre de saint Adrien; l'acteur Genest s'exalta si bien en jouant le rôle du saint qu'il se convertit [3].

ticum était en grec, il y avait, dans les provinces où l'on ne savait pas le grec, un acteur-interprète, chargé d'expliquer le texte au public. On l'appelait : *enunciator ab scena græca.*

1. Magnin, *Les Origines du Théâtre moderne.* T. I (1838). — Patin, *Trag. grecs.* I, 150.

2. On a quelques fragments de ce drame, qui paraît avoir été écrit au IIe siècle, vers le temps de la seconde prise de Jérusalem. V. M. Patin, *Tragiques grecs,* T. I, p. 159, 160. — Magnin, *Journal des Savants*, 1848, p. 194-208. — Chassang, *Essais dramatiques,* etc. — Fr. Dübner, *Christianorum poetarum reliquiæ dramaticæ* (Didot, 1846).

3. *Mémoires sur l'Histoire ecclésiastique,* t. IV. — Chassang, *Essais,* etc.

L'histoire ecclésiastique de Sozomène a conservé les noms de trois prêtres chrétiens du IVe siècle, Apollinaire, Basile et Grégoire qui composaient des drames pieux sur le modèle des tragédies d'Euripide [1]. Faut-il attribuer à ce Grégoire ou à son illustre homonyme, saint Grégoire de Nazianze, *la Passion du Christ,* Χριστὸς πάσχων, drame de 2,600 vers qui n'est qu'un perpétuel centon de six tragédies d'Euripide? C'est le plus important des essais de ce genre tentés à bonne intention par de pieux érudits pendant les quatre premiers siècles de notre ère [2].

Après les invasions des Barbares, quelques traces de l'art dramatique subsistent çà et là, soit dans les écoles d'Occident, où semblent avoir été composées du ve au ixe siècle la *Clytemnestre* [3] et l'*Orestie* citées plus haut, soit à Byzance où l'on écrit en l'honneur des Empereurs de petites pièces dont le texte nous a été conservé. Citons : le Χρυσάργυρος Δημόσιος, par Timothée de Gaza, en l'honneur de l'empereur Anastase [4] ; l'*Ethopée dramatique,* Ἠθοποιία δραματική de Manuel Philé, adulation allégorique dont le héros est Jean Cantacuzène, grand domestique d'Andronic II [5]; une *Monodie* ou chant en

1. Liv. V, chap. 17.

2. *Journal des Savants*, 1849. Articles de M. Magnin, p. 12-26; 275-290; 461-473. Cet ouvrage, inconnu à l'Occident jusqu'au XVIe siècle, n'a été publié qu'en 1542 et 1544. Les manuscrits l'attribuent à S. Grégoire de Nazianze. Voici le titre des tragédies d'Euripide qui y sont imitées : *Hippolyte, Rhésus, Médée*, les *Bacchantes*, les *Troyennes, Oreste.* Selon M. Magnin, il faut y voir un assemblage de plusieurs tragédies pieuses sorties de différentes mains, à diverses époques; le meilleur morceau serait de S. Grégoire. — V. aussi M. Patin, *Tragiques grecs*, t. I, 158.

3. Cette *Clytemnestre* dont on a 340 vers, parmi lesquels 136 sont faux, a dû être composée, selon M. Magnin, dans le midi de la France, à Arles, Vienne, ou Marseille par quelque grec réfugié, ou à Cantorbéry où florissaient des écoles grecques au VIe siècle. (*Journal de l'Instruction publique,* 1835).

4. Anastase II régnait en 713.

5. Manuel Philé, né à Ephèse en 1275 mourut en 1340. Son poëme a 965 vers; il ressemble aux ballets et mascarades qui se jouèrent à la cour de France au XVIe et au XVIIe siècle. C'est un dialogue entre Philé et son esprit. Les vertus sur un char viennent faire l'éloge du héros. Cette pièce a pu être représentée dans le palais. (Magnin, *J. des Savants*, 1843.)

prose cadencée, par le même, en l'honneur de Jean Paléologue [1]; le drame d'*Adam,* par le diacre Ignace, qui a pu se jouer dans les monastères du IX[e] siècle [2]; le Δραματίον ou petit drame de Plochire Michaël, et l'*Amitié exilée,* Ἀπόδημος Φιλία, de Théodore Prodrome, qui ressemblent aux *Moralités* de notre XV[e] siècle [3]. Comme les tragédies dont nous avons parlé plus haut, ces pièces sont des œuvres de cabinet, destinées à la lecture et non à la scène; voyons-y, si l'on veut, ce qu'on appelle un théâtre de société qui a pu réunir quelques spectateurs, moines ou courtisans. A Byzance, aussi bien qu'à Rome, la foule appartenait, surtout depuis le règne de Justinien (527-565), aux courses du cirque, aux fameuses rivalités des écuyers verts et des écuyers bleus.

Ainsi finit, dans l'ancienne civilisation grecque et romaine, mourante elle-même, la tragédie antique; mais les peuples nouveaux sortis de ces ruines fécondées par le christianisme et par les invasions, n'ont-ils pas révélé de bonne heure, sous une forme naïve, ces instincts de l'imagination dramatique dont M. Magnin a si bien démontré la vivacité et la persistance à toutes les époques de l'histoire, à travers les transformations de l'humanité? La littérature monastique nous fournit quelques indices de ce réveil ou, pour mieux dire, de

1. 589 vers. L'Empereur, son père, sa mère, son frère et l'Impératrice y figurent comme acteurs. Ce morceau a été récemment découvert en Italie par M. Miller. (Magnin, ibid.)

2. C'est la première ébauche d'un *Paradis perdu*. Quatre acteurs principaux : Dieu, le serpent, Adam et Ève. Le prologue a 54 vers. Ignace était gardien des vases sacrés à Constantinople, puis métropolitain de Nicée au commencement du IX[e] siècle. La pièce porte pour second titre : *Drama de primi parentis lapsu.*

3. Le *petit drame* a 122 vers. C'est un débat entre la Fortune et les Muses, où interviennent un rustre, un savant et un chœur composé des voisins du savant. L'œuvre est du XII[e] siècle. — Dans l'*Amicitia exulans*, qui compte 294 vers, paraissent deux interlocuteurs, l'*Amitié* et *l'Étranger*, ὁ ξένος. L'Amitié a pour mari le *Monde*, ὁ κόσμος qui par les conseils de la *Folie,* sa servante, s'est associé à une femme déréglée, la *Haine*. Théodore Prodrome vivait sous Alexis et Jean Comnène au XII[e] siècle. (Magnin, *J. des Savants*, 1849. — Du Méril, *Origines latines du Théâtre moderne*, 1849. — Fabricius, *Biblioth. grecque*, t. II, 325. — T. VI, 380. — Dübner, *Biblioth. græco-latina*, t. XXV).

cette énergie persistante de la faculté dramatique, dans ces apothéoses funèbres décernées à certains personnages au moment où ils descendaient dans la tombe; c'est ainsi qu'après la mort de sainte Radegonde, la protectrice du poëte Fortunat, l'amie de Grégoire de Tours, deux cents religieuses de son couvent, rangées autour du cercueil, chantèrent une églogue en son honneur, tandis que d'autres nonnes, paraissant aux fenêtres du monastère, répondaient à ces chants dialogués par des plaintes et des gestes de désespoir [1]. Un spectacle pareil signala les funérailles d'Hatumolda, abbesse de Gandersheim, et celles d'Adalard, abbé de Corbie, au IXe siècle [2]; on le voit encore se déployer en 1048 sur le tombeau d'Odilon abbé de Cluny [3]. Mais ces élégies dramatisées, ces *næniæ* ou ces θρῆνοι, étaient moins des inventions que des réminiscences; le souvenir des coutumes antiques y est manifeste. Ici encore il faut reconnaître un reste d'habitudes dramatiques, transmises au moyen âge par la littérature

1. En 587. « Stabat circa feretrum multitudo immensa sanctimonialium ad numerum circiter ducentarum... Stabant autem plangentes, ac dicentes : cui nos orphanas, mater, relinquis? Cui nos desolatas commendas?... A te carpebamus violas; tu nobis eras rosa rutilans et lilium candens; tua nobis verba quasi sol resplendebant, et quasi luna tenebris conscientiæ nostræ lucidam veritatis lampadem accendebant. » — Transeuntibus autem nobis sub muro, iterum caterva virginum per fenestras turrium et ipsa quoque muri propugnacula voces proferre ac lamentari desuper cœpit, ita ut inter sonos fletuum atque collisiones palmarum nullus posset a lacrymis temperare. » (Grégoire de Tours, *De Gloria Confessorum*, ch. 106).

2. Chassang, *Thèse*, 1852. P. 1-10. A l'occasion des funérailles d'Adalard on composa un Dialogue où l'abbaye de Corbie en France et celle de Corbie en Saxe exaltaient leurs mérites particuliers et se disputaient la prééminence.

3. Le chant funèbre, en l'honneur d'Odilon, fut composé par Yotsalde, religieux du prieuré de Silvianac en Auvergne. Le poëte interpelle le mort, lui demande où il est, où il repose. La Raison répond : « Il est dans un tombeau; la loi de nature veut que ce qui est né périsse. » La Foi réplique : « Il n'est pas mort, il vit avec le Christ. » On prépare un lit funèbre où l'on apporte des dons mystiques. On va chercher Odilon pour l'y placer à côté du Christ. Il se réveille et déclare qu'il repose dans le Seigneur. Le tout se termine par une prière et par l'adieu suprême. « *Et hæc feliciter de Odone peracta sunt,* » ajoute la chronique. (Magnin, *J. de l'Instruction publique,* 1835).

gréco-romaine, et non une inspiration naïve, spontanée, du génie des peuples nouveaux. La même réflexion s'applique à ces poésies latines intitulées *Eclogæ, Conflictus, Sermones,* premiers modèles des *Débats* et *Disputes* de notre vieille poésie, où déjà interviennent des personnages allégoriques, comme *les Vertus* et *les Vices,* l'*Hiver* ou l'*Été,* l'*Ancien et le Nouveau Testament :* les auteurs de ces allégories dialoguées sont les écoliers attardés des rhéteurs grecs et romains [1]. Là n'est pas la vie, ni cette puissante émotion qui, faisant parler l'âme de tout un peuple, crée, pour se produire et s'exprimer, des formes nouvelles, un type littéraire souvent imparfait mais original. La rhétorique pédantesque de l'École ou du Cloître reste étrangère à ces inspirations profondes, à ce vaste ébranlement des imaginations où la faculté dramatique reprend jeunesse et vigueur : les érudits, dans leurs pâles imitations de la décadence latine, sont si loin de pouvoir ranimer et ressusciter le drame, qu'ils en ont perdu la juste notion et le sentiment. Pour les savants du moyen âge, la tragédie n'est qu'une « espèce de narration, brillante et paisible au début, affreuse et terrible à la fin, se distinguant en cela de la comédie qui commence mal et finit bien [2]. » Cette formule résume l'ancienne poétique; l'idée même de la tragédie a péri [3].

1. Le *Conflictus virtutum ac vitiorum* est dans Isidore de Séville (VI-VIIe siècle) : le *Conflictus Veris atque Hiemis* a été attribué à Bède ; à Alcuin, à un moine de St-Amand. On y voyait un personnage habillé de verdure et un autre couvert de paille, qui se disputaient. Au Xe siècle, Théodule dans une Églogue comparait les miracles de l'ancien Testament avec les fictions des poëtes profanes. On a aussi, du XIe siècle, le *Conflictus Ovis et Lini.* (Du Méril, *Poésies populaires latines du moyen âge,* p. 319. — Magnin, *J. de l'Instr, publique,* 16 avril 1835. — Leyser, *Historia poetica medii ævi,* p. 294. — Burmann, *Anthol. lat.*, p. 356).

2. Dante, *Divine Comédie,* Dédicace du *Paradis :* « Est comœdia genus quoddam poeticæ narrationis. Differt a tragœdia per hoc quod tragœdia in principio est admirabilis et quieta, in fine fœtida et horribilis ; comœdia vero inchoat asperitatem alicujus rei, sed prospere terminatur. »

3. En Italie, comme en Gaule, le théâtre littéraire a cessé d'exister. Au Ve siècle, Théodoric et Cassiodore ne raniment que l'art des pantomimes. Avant le XIVe siècle, on ne trouve en Italie aucune imitation du drame

Où donc faut-il chercher l'origine du théâtre moderne? Là précisément où était né autrefois le théâtre populaire et religieux de la Grèce, c'est-à-dire, dans la beauté sévère et le charme pénétrant des cérémonies sacrées. Comme aux premiers temps de la poésie épique du moyen âge, nous allons voir, cette fois encore, l'humanité, rajeunie par les révolutions, obéir aux mêmes lois qui, vingt siècles plus tôt, avaient réglé le progrès et conduit l'essor de la littérature antique.

classique, tandis qu'à partir du XIVe siècle jusqu'au XVIe c'est en Italie seulement qu'on recommence à imiter les tragédies grecques et latines. (Chassang, p. 37.)

CHAPITRE II

LE DRAME LITURGIQUE

Origines sacrées du drame moderne. Première forme de ce drame : la forme liturgique. — Éléments essentiels du *Mystère* et du *Miracle* contenus dans l'Office religieux. — Examen des plus anciens drames liturgiques : *Les prophètes du Christ*, *Daniel*, *Adam*. — Première ébauche des cycles dramatiques. — Mystères latins publiés par M. Edelestand du Méril et par M. de Coussemaker. — Mise en scène, acteurs, décors et mélopée des drames liturgiques. — La langue vulgaire s'y introduit. — Signes de la tendance du drame hiératique à se séculariser.

Représentons-nous d'abord l'effet produit sur les imaginations, au moyen âge, par l'imposante majesté de l'appareil religieux qui se déployait dans les églises : un clergé plus nombreux qu'aujourd'hui, des offices plus longs, plus variés, une richesse de décors et de mélopée supérieure à ce que nous connaissons, la disposition même des anciennes églises où les galeries du jubé donnaient plus d'espace et plus de relief aux mouvements des officiants, tout concourait à rehausser ce que Racine appelle l'ordre pompeux des cérémonies sacrées. Et quelle foi naïve, quelle curiosité ardente et grave dans le public qui remplissait la nef et recevait l'impression de ces grands spectacles ! L'âme humaine, si cruellement froissée et meurtrie par les misères d'un état social semi-barbare, retrouvait dans l'Église la plénitude de ses énergies et de ses espérances. Là seulement elle respirait, elle était libre, fière et joyeuse ; oubliant les terreurs et les amertumes de l'heure présente, soulevant tous les fardeaux qui l'opprimaient, elle s'exaltait dans les perspectives

infinies des promesses divines et s'enivrait de la sublimité des livres saints. C'était pour elle comme un avant-goût des félicités attendues, dont l'éclat semblait entr'ouvrir un instant l'horizon bas et sombre qui l'enfermait de toutes parts.

Un drame vivant, d'une simplicité auguste, d'un sens profond et populaire tout ensemble, faisait le fond des offices de l'Église, surtout aux jours solennels, à Pâques, à Noël, aux Rois, à la Pentecôte, pendant la semaine entière de la Passion; la messe de minuit, la crèche, l'adoration des mages, le sépulcre du Vendredi-Saint, la procession des Palmes et l'ouverture des portes du temple à la suite d'un débat simulé, le prodige de la Résurrection, les apparitions du Sauveur après sa mort, l'évangile de la Passion récité par trois officiants, mille autres scènes d'une expression touchante, se déroulant avec une majesté naturelle et un mouvement varié, captivaient à la fois les regards et les cœurs. De ce fond dramatique, comment se sont dégagés les éléments qui plus tard ont formé les *Mystères* et les *Miracles* du XIV[e] et du XV[e] siècle? Par quelle série de développements logiques, tel ou tel événement, tel ou tel groupe de personnages, détaché de ce vaste ensemble et sortant des grandes lignes de cette harmonieuse histoire, a-t-il pris forme et consistance à part, s'est-il amplifié d'abord et sécularisé ensuite, franchissant le sacré parvis pour s'étaler sur les places publiques? C'est ce qu'il faut expliquer ; là est le secret des origines du drame moderne, et la plupart des critiques ont le tort de glisser trop rapidement sur ce point capital. Faisons voir le lien qui unit, à travers des transformations nombreuses, les représentations à demi profanes du XV[e] siècle et les cérémonies primitives du culte chrétien; par quelles transitions graduées et sensibles on passe des offices canoniques aux vastes cycles dramatiques qui comptent 60,000 vers. Mettre en lumière le principe de ces évolutions, la loi de ce progrès, voilà notre sujet. Et pour donner à ces études toute la précision possible, choisissons

un exemple, sauf à généraliser nos observations; prenons pour type un de ces drames, d'une vitalité séculaire, qui nés d'abord sous la forme liturgique, par un naturel épanouissement de la poésie du texte sacré, se retrouvent à la fin du moyen âge, profondément changés mais faciles à reconnaître. Un surtout, par sa longue durée et par ses changements multiples, remplit ces conditions : c'est le drame intitulé *les Prophètes du Christ*, qui date du XIe siècle, et qui nous offre la rédaction première du vaste et célèbre cycle de l'*Ancien Testament*, joué avec tant d'éclat au XVe et au XVIe siècle. L'histoire de ce drame résume celles des commencements du théâtre chrétien [1].

§ I

Traits distinctifs du drame liturgique. — Variétés de cette première forme. — Exemples intéressants à étudier : *Les Prophètes du Christ, Daniel, Adam.*

Le texte des *Prophètes du Christ*, destiné à de si larges accroissements, a pour origine quelques pages d'un office de Noël, reçu dans beaucoup de diocèses au moyen âge, et qu'on peut lire aujourd'hui en consultant un bréviaire d'Arles du XIIe siècle, placé aux manuscrits de la Bibliothèque nationale [2]. Dans cet office un sermon de saint Augustin, déclamé comme un récitatif et distribué à plusieurs exécutants, figurait sous le titre de *Sixième leçon, Lectio sexta :* c'était une pièce apocryphe, mais alors tenue pour véritable et admise sans aucun soupçon dans la liturgie canonique [3]. Saint Augustin, s'adressant aux Juifs et voulant les convaincre de la divinité du Christ, évoquait tous les Prophètes de l'ancienne loi, les faisait comparaître devant lui, l'un

1. On peut consulter, sur cette question, les savants articles de M. Marius Sepet, publiés sous ce titre, *les Prophètes du Christ*, dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1867-1868, t. XXXVIII et XXIX.

2. Fonds latin, n° 1018. L'écriture de ce manuscrit est du XIIe siècle, mais la liturgie qu'il contient est beaucoup plus ancienne.

3. *Sermo beati Augustini episcopi de natale Domini.*

après l'autre, les interrogeait tour à tour et les sommait de se prononcer sur ce grand débat : chacun d'eux, interpellé, s'avançait et débitait sa prophétie. Après Isaïe, Jérémie, Moïse, Daniel et David, saint Augustin introduisait quelques personnages de la nouvelle loi, Siméon, Zacharie, Elisabeth; il se tournait ensuite vers les Gentils, prenait à témoin Virgile, Nabuchodonosor et la Sibylle dont il citait 27 vers hexamètres; fort de ces déclarations solennelles, il revenait aux Juifs et les accablant sous sa victoire il leur disait : « Cela ne vous suffit-il pas, ô incrédules? des témoins si illustres, des témoignages si nombreux ne peuvent-ils vous persuader? [1] » Ce morceau est plein de mouvement; les apostrophes lancées aux Juifs, le défilé des Prophètes, les interrogations successives et les réponses, tout présente un caractère dramatique très-marqué, rendu plus sensible encore par le récitatif à plusieurs voix : pour en faire une scène et un spectacle, il fallait détacher, mettre en relief les personnages, assouplir et développer le dialogue, et ce facile changement ne tarda pas à s'accomplir. Une circonstance particulière invita les imaginations pieuses à tirer parti des ressources du sujet. Vers la fin du XIe siècle, la liturgie romano-gallicane s'enrichit de certaines innovations :

1. « Vos inquam, convenio, Judæi, qui usque in hodiernum diem negatis filium Dei... Nonne scriptum est in lege vestra quod duorum hominum testimonium verum sit? Procedant ex lege, non tantum duo, sed etiam plures testes Christi et convincant auditores legis, non factores. Dic, *Isaia*, testimonium Christo... Accedat et alius testis. Dic, et tu, *Jeremia*... Veniat et ille *Daniel* sanctus, juvenis quidem ætate, senior vero scientia ac mansuetudine : « Cum venerit, inquit Daniel, sanctus sanctorum, cessabit unctio Regum. » Dic et *Moyses* legislator... Accedat autem *David* sanctus, fidelis testis... Sufficiunt vobis ista, o Judæi, sufficiunt tanti testes, tot testimonia?... Nonne, quando ille poeta facundissimus Gentilium inter sua carmina,

Jam nova progenies cælo demittitur alto,

dicebat, Christo testimonium perhibebat? — Les 27 vers prononcés par la Sibylle, ont produit en français le *Dit des quinze signes*, placé souvent à la fin des *mystères*.

— Ce canevas sacré n'est pas sans ressembler au *Ludus septem sapientum*, d'Ausone. Les prophètes viennent tour à tour déclamer leur prophétie, comme chacun des Sept Sages vient expliquer sa sentence favorite.

les offices semblant trop courts à la piété des Fidèles, on y intercala des offices supplémentaires, notamment des *tropes*, ou cantiques rimés et presque toujours dialogués. Or, l'un de ces *tropes* est un chant sur les *Prophètes du Christ,* composé dans les dernières années du XIe siècle ou dans les premières du XIIe ; poëme très-court, contenant une centaine de lignes rimées, qui forment quatre ou cinq pages, et dont la plus ancienne version nous est fournie par un Tropaire à l'usage du monastère de Saint-Martial de Limoges [1]. On le chantait au chœur, après tierce, ou après matines, pour allonger l'office : les moines, placés sur deux rangs, le préchantre et les officiants servaient d'acteurs et faisaient les Prophètes. La cérémonie se terminait par un *Benedicamus.* Voilà un mystère liturgique, l'un des plus anciens que nous connaissions ; il est tiré sans aucun doute du *Sermon de saint Augustin* et de la *sixième leçon* dont nous avons parlé : le fond est le même, les personnages, les rôles, le mouvement et l'inspiration dramatiques sont les mêmes ; de nombreuses ressemblances éclatent dans le détail. Saint Augustin est remplacé par le coryphée, *lector* ou *præcentor,* puis viennent Isaïe, Jérémie, Daniel, Moïse, David, Virgile et la Sibylle ; l'auteur a rimé les prophéties du sermon, en conservant les vers empruntés aux Gentils [2]. Qu'est devenu ce premier type? De quelles interpolations s'est chargée peu à peu la simplicité du texte ancien ? Comment ce *trope* du XIe siècle est-il devenu un drame français et même un cycle dramatique au XVe siècle ?

Le sermon de saint Augustin, lu à Noël dans la plupart des églises, a donné naissance en beaucoup d'endroits à de petits drames semblables au *trope* des *Prophètes* usité à Limoges.

1. Manuscrits latins, nº 1139. — Bibliothèque Nationale.

2. Ce trope a été publié par M. de Coussemaker. *Drames litturgiques du moyen âge.* — Rennes, H. Vatar, 1860, in-4º. Il est aussi dans Montmerqué, *Miracula ad scenam ordinata.* — F. Didot, 1834. Société des Bibliophiles français (texte peu correct) et enfin dans Edelestand du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, 1849.

De ce nombre est le mystère liturgique emprunté à l'Ordinaire de Rouen et conservé par Ducange sous ce titre bizarre et trompeur : *Festum asinorum.* L'âne y figure, en effet, comme personnage épisodique, comme la monture du prophète Balaam, et cela le plus sérieusement du monde, sans intention de parodie ; l'idée bouffonne que ce titre éveille appartient à des représentations comiques de beaucoup postérieures à notre Mystère. Comparé au drame liturgique de Limoges, celui de Rouen accuse une évidente parenté, une commune origine, mais avec des différences caractéristiques. Ainsi, le défilé des Prophètes est plus long à Rouen qu'à Limoges, il compte quinze personnages nouveaux ; mais ce qui prouve bien que ce second drame a pris modèle sur le premier, c'est que les douze prophètes de Limoges, reproduits dans le texte de Rouen, s'expriment en termes identiques. Le drame de Rouen est le développement du drame de Limoges [1]. Autre différence plus importante : dans le texte de Rouen, plusieurs incidents se sont grossis, le drame général contient un certain nombre de drames particuliers.

A Limoges, par exemple, Nabuchodonosor se bornait à marquer son étonnement en voyant les trois Israélites rester sains et saufs dans la fournaise ; l'épisode, à Rouen, s'est amplifié et a fourni un spectacle en trois tableaux ; le refus des Israélites d'adorer les idoles, le supplice de la fournaise, et le miracle dont ils sont l'objet. Il en est de même pour le rôle de Balaam, qui manque au texte primitif, et qui tient une large place dans l'imitation [2]. Généralisant ces remarques, nous pouvons constater un premier fait : les anciens drames liturgiques, à peine sortis du texte de l'office religieux, ont subi un prompt changement grâce à des repro-

1. Le drame de Limoges était lui-même une *farciture* (*farcitura*) de l'office canonique ; il a été *farci*, ou développé, à son tour.

2. La prose de l'âne, conservée par Ducange, n'est qu'une parodie très-postérieure à ce drame. Il y a des manuscrits, celui de Sens notamment, qui contiennent une prose de l'âne plus grave et plus décente, plus ancienne par conséquent que la parodie, et sans doute contemporaine de nos mystères liturgiques.

ductions nombreuses, à des imitations successives, et ce changement s'est opéré suivant la loi d'amplification et d'assimilation, comme disent les érudits [1].

Les différences déjà signalées entre la première et la seconde forme de la même idée dramatique ne sont pas les seules : le drame de Rouen n'a plus le caractère liturgique au même degré que celui de Limoges ; il est facultatif et non obligatoire ; il peut se détacher de l'office. La mise en scène, qui n'est pas même indiquée à Limoges, est minutieusement décrite dans le texte de Rouen. Ici comme à Limoges, les acteurs sont des clercs; mais peut-être y a-t-il parmi eux des laïques pour figurer les gardes de Nabuchodonosor ou les envoyés du roi Balac. Au milieu de la nef est représentée la fournaise [2], et, tout près, le trône de Nabuchodonosor ; le roi est assis, couronne en tête, entouré de ses gardes armés, et tient la statuette d'une idole. Moïse porte les tables de la loi ouvertes et une verge : il a une aube, une chappe, des cornes et une longue barbe. Tous les prophètes sont représentés, comme Moïse, avec une longue barbe, mais chacun d'eux a son attribut distinctif : une étole rouge ceint le front d'Isaie, Aaron porte une mitre et tient une fleur; Jérémie, un rouleau de papier. Daniel, en tunique verte, sous les traits d'un jeune homme, est armé d'une pique; Abacuc, très-vieux et boiteux, porte un sac et une besace pleine de racines dont il fait semblant de manger, plus, un long fouet « pour en frapper les nations, » *unde gentes percutiat*. Élisabeth, vêtue de blanc, paraît enceinte, *quasi prægnans;* saint Jean-Baptiste marche nu-pieds, en portant l'Evangile; Virgile a l'apparence d'un beau jeune homme, *in juvenili habitu bene ornatus*. Les évolutions des personnages se composent de la marche réglée par le processionnal et de mouvements scéniques indiqués par le jeu du drame. La procession, partant du cloître, c'est-à-dire de cette cour encadrée de porti-

1. Marius Sepet, *Biblioth. de l'École des Chartes*, t. XXVIII, p. 1-27.

2. « Fornace in medio navis ecclesiæ linteo et stuppis constituta, » dit la rubrique.

ques où habitaient les chanoines, pénétrait dans l'église par la grande porte occidentale; on s'avançait, en chantant, jusqu'à la fournaise, où se tenaient d'un côté six Juifs, et de l'autre côté six Gentils. Les *évocateurs,* sorte de hérauts, *evocatores,* appelaient les Prophètes qui venaient dire leurs prophéties. Puis ils s'adressaient au peuple qui faisait les fonctions du chœur antique; le chœur entonnait : « *O Judæa incredula, cur adhuc manes inverecunda?* » La scène de Nabuchodonosor et des jeunes Israélites succédait à celle de Balaam[1], et quand Virgile et la Sibylle avaient déclamé leurs vers, le cortége remontait vers l'autel et la messe commençait. Voilà bien le drame liturgique dans son ampleur, sans mélange toutefois d'éléments étrangers; c'est un office et en même temps un spectacle. Tous les rôles sont chantés, mais la musique, qu'on a souvent retrouvée avec le texte, est du plain-chant; il n'y a pas d'autre musique, pour ce drame sacré, que celle de la liturgie même.

Obéissant à la loi du progrès et du changement, le drame liturgique ne devait pas garder longtemps cette forme encore simple, ni rester dans ces limites précises; une double modification était inévitable. D'une part, les épisodes du texte primitif, en se développant, tendaient à se séparer, à se désagréger de l'ensemble, et comme autant de boutures transplantées et fécondées, à produire des drames indépendants. D'autre part, le spectacle, la mise en scène, tout ce qui faisait la beauté visible et le succès populaire de ces représentations se développait sous l'impulsion de la faveur publique, et peu à peu ces ornements étrangers éloignaient le drame de la sévérité de ses origines. A côté du mystère liturgique, étudié par nous dans un exemple très-ancien, nous voyons grandir et se former des drames plus compliqués, plus remplis d'accessoires profanes, et qu'on appelle, pour cette raison, semi-liturgiques; ils sont, en effet, placés à ce point précis

1. Comment l'âne pouvait-il se plaindre et jouer le rôle qui lui était assigné? un acteur, caché au moyen d'une housse sous la monture de Balaam, prononçait les paroles et *faisait l'âne.*

où le lien du théâtre avec la liturgie est encore très-étroit et où la tendance à la séparation est déjà très-marquée. La plupart de ces compositions de la seconde époque et de la seconde manière ne sont que des épisodes amplifiés d'un ancien drame liturgique, et comme des morceaux de ce drame qui s'est fractionné par le développement même de chacune de ses parties. Du premier cadre des *Prophètes du Christ* sont sortis les drames de *Daniel,* d'*Abraham,* de *Moïse,* de *David,* etc., et quelques-uns subsistent, imprimés ou manuscrits. Nous avons deux drames de *Daniel,* issus l'un et l'autre de la scène des Prophètes [1], grossis tous deux d'éléments étrangers et d'ornements accessoires qui leur donnent un caractère semi-liturgique. On y peut étudier la forme du drame hiératique de la seconde époque [2].

L'un de ces drames, intitulé *Historia de Daniel repræsentanda,* est attribué au disciple d'Abélard, Hilaire [3], dont on a quelques poésies latines farcies de vers français; l'autre est l'œuvre collective des étudiants de Beauvais; il a pour titre : *Incipit Danielis ludus* [4]. Le plan et la conduite, dans l'un et

1. Voici la preuve de cette origine : d'abord ils se terminent en annonçant la naissance du Christ; ils servaient à augmenter l'éclat des fêtes de Noël; de plus, il est à remarquer que, dans ces deux pièces, la prophétie de Daniel est la même que celle qui se trouve dans les deux drames de Rouen, de Limoges et dans le sermon de saint Augustin. Or, le texte de cette prophétie, dans le sermon et dans les drames qui en dérivent, diffère du texte des livres saints : c'est là, par conséquent, et non dans l'Ecriture que les auteurs de l'un et l'autre *Daniel* sont allés le chercher.

2. Marius Sepet, *Biblioth. de l'Ecole des Chartes*, t. XXVIII et XXIX.

3. *Hilarii versus et ludi*, par Champollion-Figeac, 1838. — Ce même *Daniel,* publié aussi par E. du Méril en 1849 dans ses *Origines du théâtre moderne*, existe en manuscrit à la Bibliothèque Nationale, sous le nº 1131, avec le Mystère de la *Résurrection de Lazare,* un Miracle *de Saint Nicolas* et d'autres poésies latines d'Hilaire. Le nom du disciple d'Abélard est écrit à la marge, en tête des morceaux du *Daniel*, avec les noms de ses trois collaborateurs, Jourdan, Simon et Hugues.

4. Publié par M. de Coussemaker, *Drames liturgiques*, 1860.

Voici le début qui est en musique, comme toute la pièce :

Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste
In Belvaco est inventus,
Et invenit hunc juventus!

l'autre, n'offrent que des variantes sans importance; tous ces sujets contiennent un fonds d'idées impersonnel, invariable; des types consacrés, des formes imposées qui laissent peu à faire au talent de l'auteur; la seule différence, très-légère d'ailleurs, vient de l'expression. Selon la rubrique, ces pièces pouvaient se jouer à vêpres ou à matines, et il est probable qu'elles se représentaient, non pas le jour même de Noël, mais dans les quinze jours de fête qui suivaient, jusqu'à l'Épiphanie[1]. Le nombre des personnages, assez restreint dans le drame d'Hilaire, est considérable dans le drame de Beauvais; là, une grande partie du collége prêtait son concours à la représentation, les petits aidaient les grands et formaient les chœurs[2]. L'appareil scénique est plus pompeux encore qu'il n'était à Rouen; il y a non-seulement un trône pour Balthasar et un trône en face pour la reine, mais un échafaud pour les mages, un palais figuré par des cloisons, une maison pour Daniel, une fosse aux lions, et des lions dans la fosse[3]. On voit Darius, à la tête de ses hommes d'armes, forcer le palais de Balthasar. L'évolution du drame est une procession avec chants. Le directeur du jeu, *ludius,* ouvre la marche en déclamant quatre vers; le cortége de Balthasar,

1. Ont-ils été joués dans l'Eglise même? Cela est probable, mais non certain. Les antiennes, les répons, les processions et les chants sacrés ne sont pas une preuve suffisante, car cet appareil religieux existe dans certaines pièces jouées en plein air; et d'autre part, les décors et le spectacle, très-développés, ne prouvent rien contre l'hypothèse d'une représentation faite dans l'intérieur de la nef, car bien souvent, et même au xve siècle, des mystères complets ont été joués en pleine église, par exemple à Amiens en 1496 et en 1533, à Noyon jusqu'en 1538, à Rouen en 1551. (Actes capitulaires d'Amiens, 3 mars 1496. — D. Grenier, *Picardie,* t. XIV. — Note du Mystère de l'*Incarnation et de la Nativité,* 1474.)

2.
Astra tenenti
Cunctipotenti
Turba virilis
Et puerilis
Concio plaudit.

3. Les lions étaient des acteurs masqués et couverts de peaux de bêtes. — La rubrique en latin indique avec précision les personnages, les costumes, les décors et les jeux de scène.

ses courtisans et ses soldats, s'avancent en chantant une prose qui sert d'exposition ou de prologue, et raconte d'avance ce qui va se passer. Le roi monte sur son trône et les satrapes crient : Vive le roi ! *Vivat rex in æternum!* Balthasar, ayant demandé pour sa table les vases sacrés du temple de Jérusalem, les courtisans les apportent en chantant, tandis qu'une main invisible écrit sur le mur les trois mots mystérieux, *Mané, Thécel, Pharès.* Dans le trouble du roi, on se consulte autour de lui, les mages interrogés balbutient; la reine se lève, et suivie de ses femmes s'approche de Balthasar pour lui conseiller de recourir au prophète Daniel. Questions, réponses, allées et venues, tout se fait en chantant; les mouvements sont des *conductus,* c'est-à-dire des processions avec chant. L'invitation portée à la maison de Daniel par les courtisans présente, dans le texte de Beauvais, cette particularité curieuse : la première moitié des vers est en latin et la seconde en français. Innovation de grande conséquence ; la langue vulgaire pénètre dans le drame liturgique !

Vir propheta Dei, Daniel, *vien al roi,*
Veni, desiderat *parler à toi ;*
Pavet et turbatur, Daniel, *vien al roi,*
  Vellet quod nos latet *savoir par toi ;*
Te ditabit donis, Daniel, *vien al roi,*
  Si scripta poterit *savoir par toi.*

Persuadé par ce discours macaronique, Daniel suit les messagers, et tous, de concert, entonnent, chemin faisant, un *conductus* dont chaque strophe est terminée par un vers français :

Hic verus Dei famulus,
Quem laudat omnis populus,
Cujus fama prudentiæ
Est nota regis curiæ !
Cestui manda li rois par nos.

Daniel répond en deux langues et par un seul vers :

Pauper et exsulans *en vois al roi par vos.*

Il explique les trois mots, reçoit en présent les vases du temple, et retourne à sa maison avec son cortége, pendant que la reine remonte sur son trône avec son escorte; des deux côtés il y a un *conductus,* une marche accompagnée de chant. Le drame se divise en deux parties : la seconde comprend la brusque invasion des Perses, le renversement de Balthasar, et l'histoire de Daniel dans la fosse aux lions. Darius arrive, précédé d'une troupe de musiciens; c'est tout un orchestre où se mêlent tambours, harpes et flûtes, instruments à vent et à cordes. Voilà encore une nouveauté, une différence qui distingue le drame semi-liturgique du drame liturgique proprement dit; celui-ci ne connaît d'autre instrument que l'orgue, celui-là ajoute à l'orgue une musique spéciale. Le reste de l'histoire est en tableaux comme ce qui a précédé; rien n'est omis, ni la mort de Balthasar égorgé par deux soldats, ni l'apparition de l'ange armé d'un glaive qui contient les lions, ni le message d'Abacuc qui apporte à manger au prophète, ni enfin la disgrâce et le supplice des ennemis de Daniel précipités dans la fosse et dévorés. Le réalisme pieux, qui est toute la poétique du moyen âge, s'étale ici déjà et se donne licence avec une intrépide naïveté. Daniel, nommé premier ministre, prophétise la venue du Christ; un ange paraît dans les airs, c'est-à-dire, dans une galerie supérieure et annonce que le Christ prédit vient de naître. A cette bonne nouvelle, les chantres entonnent le *Te Deum* et le drame est fini [1].

Quand ces drames particuliers, nés de l'ébauche primitive des *Prophètes,* se furent constitués et vécurent d'une existence propre et distincte, tout lien ne fut pas rompu entre ces créations successives et la scène fondamentale dont elles s'étaient détachées. L'idée qui avait inspiré ces compositions et qui en était l'âme, continuait à les relier entre elles, à les faire converger vers un centre commun; elles tendaient toutes au même but, elles avaient le même dénouement : la nais-

1. La rubrique dit : « His auditis cantores incipient *Te Deum laudamus.* » — Marius Sepet, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XXIX, p. 211-264.

sance du Christ annoncée par les personnages de l'ancienne loi. Aussi arriva-t-il que ces drames, qui d'abord s'étaient séparés pour se développer plus facilement, recommencèrent à se réunir par groupes, à s'agglomérer après s'être désagrégés, et formèrent de vastes ensembles, appelés cycles. Nous avons vu, dans l'histoire de la poésie épique, les Chansons de Gestes se distribuer par familles, se concentrer autour d'un héros ou d'une date historique, comme les épisodes d'une illustre existence ou comme les incidents d'un grand fait; il y eut ici un classement semblable, où se reconnaît l'action des mêmes causes, et les nombreux drames suscités par l'histoire de Jésus-Christ prirent bientôt le caractère de compositions cycliques. L'Ancien Testament, par exemple, fournit la matière d'un cycle immense dont le point de départ était la chute de l'homme, et le terme, la naissance du Rédempteur. Les personnages y figuraient à titre de précurseurs et de prophètes du futur Messie; or, répétons-le, la scène des *Prophètes du Christ* est précisément l'ébauche de ce cycle : les drames qui se sont formés en se détachant de la scène primordiale ont constitué plus tard le cycle par leur réunion; l'ancien cadre, un instant brisé pour s'agrandir, s'est rétabli avec ampleur, et l'inspiration du début a maintenu l'unité dans les développements. Qu'on étudie à cette lumière l'histoire entière des origines du théâtre chrétien, et l'on verra se constituer, sous l'empire des mêmes lois et par les mêmes transformations, les autres cycles, la *Nativité*, la *Passion*, les *Apôtres*, dont le cercle embrasse la totalité des *Mystères* du moyen âge[1].

Le drame de *Daniel* nous a fait voir comment se sont développés isolément les épisodes des *Prophètes du Christ;* un autre Mystère, celui d'*Adam*, appartenant au même cycle,

1. On peut consulter encore, sur cette question complexe et fort intéressante des *Origines du drame chrétien*, quatre savants aticles de M. Léon Gautier dans le journal *le Monde*, publiés à la date des 16, 17, 28, 30 août et 4 septembre 1872. — Ce travail confirme et développe celui de M. Marius Sepet.

nous montrera comment ces drames, une fois développés, tendaient à se grouper de nouveau et à sortir de leur isolement. Adam, lui aussi, est un prophète et un précurseur du Christ; cela est si vrai que Jésus-Christ est parfois appelé, dans la liturgie, un second Adam; il ne figure pas dans le texte de saint Martial de Limoges, mais il a dû paraître de bonne heure dans les nombreuses imitations qu'on a faites de ce texte, et les *Prophètes* mêmes de saint Martial se terminent par un cantique sur Adam et Ève. Il y a grande apparence qu'un drame particulier sur Adam s'est formé de bonne heure, en se détachant, comme *Daniel*, de l'une des variantes de la *scène des Prophètes* [1], et ce drame n'a pas tardé non plus, suivant la loi d'agglomération signalée plus haut, à se grouper avec d'autres drames issus de la même origine. Le Mystère que nous possédons sous ce titre comprend, en effet, trois parties : Adam, ou la chute de l'homme, Abel tué par Caïn, et le défilé des Prophètes annonçant le Rédempteur. Reconnaissons ici le lien qui rattache *Adam* aux *Prophètes du Christ,* et la tendance manifeste qui rassemble, dans un même cycle, les sujets tirés de l'Ancien Testament. L'œuvre est remarquable à plus d'un titre : d'abord comme une preuve de la loi de formation qui nous occupe; ensuite, comme un exemple très-curieux du plus ancien Mystère complet que nous possédions en langue vulgaire; enfin, ce drame du XIIe siècle, qui est encore semi-liturgique, est déjà représenté hors de l'église et contient déjà, dans sa mise en scène, les éléments essentiels de l'appareil théâtral qui se déploiera au XVe siècle [2].

1. Les éléments de ce drame d'*Adam* se trouvaient non-seulement dans la Genèse, mais encore dans l'office du Mercredi des Cendres où l'Eglise expulsait solennellement du sanctuaire, pour un temps, certains pécheurs. On chantait pendant l'expulsion : *In sudore vultus tui,* etc. L'un de ces pénitents s'appelait plus spécialement *Adam.* L'office canonial du dimanche de la Septuagésime contenait le récit de la création de l'homme, de la faute et de la chute d'Adam. Voilà une matière toute préparée pour un drame liturgique.

2. Marius Sepet, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, T. XXIX, p. 105-139. — Le drame d'*Adam* a été découvert à Tours et publié par M. Luzar-

Adam s'est joué sur le parvis ou sur une place attenante à l'un des côtés de l'église. Le chœur se tenait à l'entrée de l'église, et quand Dieu quittait la scène, il rentrait dans la nef. Le paradis était établi sur un échafaud; on l'avait entouré de courtines et de tentures de soie qui laissaient voir au-dessus des épaules les personnages que le poëte y avait placés. On y apercevait des fleurs odoriférantes, de la verdure, des arbres de toute espèce aux branches desquels pendaient de beaux fruits : ce paradis paraissait délicieux. Au milieu s'élevait l'arbre de la science du bien et du mal, avec un serpent ingénieusement fabriqué [1]. La disposition du paradis, au XV[e] siècle, ne sera pas sensiblement différente ; voici comment elle est réglée dans les Traités de ce temps-là : « Paradis terrestre doit être faict de papier, au-dedans duquel doit avoir branches d'arbres, les uns fleuris, les autres chargés de fruits de plusieurs espèces, comme cerises, poires, pommes, figues, raisins et telles choses artificiellement faites, et d'autres branches vertes de beau may, et des rosiers dont les roses doivent excéder la hauteur des carnaux (murailles à crénaux fermant le paradis), et doivent estre de frais coupés et mis en vaisseaux pleins d'eau pour les tenir plus fraischement [2]. » Au-dessous du théâtre était un enfer, en forme de tour carrée, ayant une fenêtre grillée,

che en 1854. Il est en dialecte anglo-normand. — V. aussi L. Moland, *Origines littéraires de la France*, 1862. — Quel est l'auteur d'*Adam?* on l'ignore. Sous Henri VI d'Angleterre, un moine anglais avait pris le titre de *docteur ès mystères liturgiques*, mais rien ne prouve qu'*Adam* soit de lui. Selon M. Léopold Delisle, le manuscrit de Tours qui renferme *Adam* avec d'autres légendes pieuses est une copie écrite vers le milieu du XIII[e] siècle dans le Midi, d'après un manuscrit qui avait dû être exécuté un demi-siècle plus tôt dans une des provinces septentrionales soumises à la domination des Plantagenets. (*Romania*, janvier 1875, p. 95.)

1. Ecoutons la rubrique qui est en latin :

..... Circumponantur cortinæ et panni serici, ea altitudine ut personæ quæ fuerint in paradiso possint videri sursum ab humeris. Cernantur odoriferi flores et frondes; sint in eo diversæ arbores et fructus in eis dependentes, ut amœnissimus locus videatur..... Serpens artificiose compositus. »

2. Emile Morice, *Histoire de la mise en scène jusqu'au Cid*. Paris, 1836. Ch. III.

et, en guise de porte, une énorme gueule de dragon ouverte ou fermée à volonté. On l'avait rempli de chaudières et de fourneaux d'où s'élevait une fumée épaisse [1]. A cet appareil le xve siècle ajoutera des canons et des arquebuses, « pour faire noise et mener grand bruit. » La rubrique qui accompagne de son commentaire latin le texte français d'*Adam*, a tout décrit, tout réglé, les costumes, les rôles, les gestes des personnages; les instructions sont au complet. Dans les drames chrétiens du moyen âge, il faut distinguer trois sortes d'acteurs ; les *officiants*, les *clercs* et les *laïques*. Le vrai drame liturgique n'admet que les officiants : ici, sans doute, les trois sortes d'acteurs figurent déjà [2].

Voici l'ordre du mystère. Le Sauveur, *Salvator*, vêtu d'une dalmatique, sort de l'église et s'avance jusqu'à l'escalier du porche. Adam et Ève se tiennent sur l'escalier : l'un est couvert d'une tunique rouge, l'autre a un vêtement blanc, avec un voile de soie blanc; tous deux se tiennent debout, « respectueusement et la tête inclinée, » à quelque distance de Dieu et du Sauveur, souvent désigné par ce nom, la « Figure, » *Figura*. A ces personnages il faut joindre un lecteur et un chœur; le premier lisant, de scène en scène, les versets de la Bible qui se rapportent à chaque partie de l'action, le second chantant les répons. Le lecteur, placé près de la porte, sur un pupitre ou *ambon*, commence la leçon : *In principio creavit Deus cœlum et terram*. Groupé dans la nef, le chœur entonne le répons : *Formavit igitur Dominus*, etc. Alors la divine Figure s'adresse à l'homme : « Adam! »

1. ..... « Caldaria ac lebetes, et facient fumum magnum exsurgere. » (Rubrique.)

2. Eve était sans doute représentée par un homme, suivant la règle observée au moyen âge. Dans l'office des *Pasteurs*, deux prêtres en dalmatique représentent les sages-femmes qui assistent aux couches de Marie; dans l'office du *Sépulcre*, trois diacres, couverts de dalmatique et d'amicts jouent les rôles de femmes. Dans l'office de la *Résurrection*, les trois Maries sont représentées par trois petits clercs. Dans la plupart des Mystères laïques, dans celui de Seurre par exemple, qui est de 1496, ce sont des hommes qui tiennent les personnages de femmes. (MARIUS SEPET). Voir aussi Léon Gautier, journal *le Monde*, 4 septembre 1872.

— L'homme répond : « Sire ! » Le drame commence et se continue en français. Mais à la fin de chaque scène, quand l'idée principale, indiquée en latin par les versets de la Bible que le lecteur a entonnés et que le chœur a chantés, s'est épuisée dans le dialogue français des personnages, le chœur chante un autre répons, et fournit aux acteurs la matière d'un nouveau dialogue : ainsi marche l'action ; elle se compose de quelques scènes liées entre elles par les leçons et les répons de la liturgie. Il y a six répons dans le drame, une leçon au début, une à la fin, et la pièce tout entière a la forme et l'allure d'une leçon liturgique. Ces leçons et ces répons sont empruntés aux offices de la Septuagésime et aux offices de Noël, tels que l'auteur les trouvait dans les *Ordinaires* de son temps et de sa province. Le caractère semi-liturgique est donc visiblement empreint dans ce drame, malgré l'emploi de la langue française : c'était un office extraordinaire, extérieur, faisant partie des réjouissances destinées à célébrer la fête de Noël ; la langue vulgaire entra de bonne heure, comme une *farciture* [1], dans cette liturgie nouvelle qui s'était elle-même interpolée dans l'antique liturgie, pour servir d'instruction agréable et de spectacle édifiant à la piété des fidèles.

Pour nous, qui lisons ce drame aujourd hui, ce qui nous intéresse avant tout, c'est de voir ce que devient dans les difficultés naissantes du dialogue cette langue du XII[e] siècle, pauvre encore, à peine dénouée, et de quel air elle soutient la dignité du style dramatique. Sa rudesse naïve n'est pas sans grâce ; l'expression est pénible, elle semble bégayer, mais elle a je ne sais quoi de net et de précis qui rappelle certains mérites de la chanson de Roland. Sûrement, ce français là est de beaucoup préférable à l'ennuyeuse et diffuse platitude des dramaturges du XV[e] siècle, et l'on serait presque fondé à soutenir, pour le drame comme pour l'épo-

1. *Mélange,* du latin *farcitura*, très-usité au moyen âge. De là cette expression : *Épître farcie, epistola farcita*, c'est-à-dire mêlée de latin et de français.

pée, que le chef-d'œuvre est au début. L'art instinctif du moyen âge, dans sa nouveauté première et sa fraîcheur, avait un attrait et un piquant qu'il a perdus lorsqu'une rhétorique vulgaire et pédantesque est venue le gâter. Suivons, pour nous en convaincre, le développement de l'action. — Dieu appelle Adam et lui explique son origine et ses devoirs; il lui montre le paradis et lui en ouvre l'accès, pendant que le chœur entonne : *Tulit ergo Dominus hominem.* Suivent les recommandations divines qui interdisent à l'homme de toucher à l'arbre de la science du bien et du mal. Adam répond avec la soumission du vassal recevant les ordres de son suzerain. Dieu rentre dans l'église, Adam et Ève s'ébattent dans le paradis. Surviennent les démons, courant sur la place qui sépare le public du paradis, en faisant force grimaces et contorsions. Ils rôdent aux environs des jardins, et montrent à Ève le fruit défendu pour lui donner envie d'en manger. Leur chef s'approche d'Adam et tente sa curiosité : Adam répond en vrai Normand, par des monosyllabes évasifs, et évite le piége. Découragé, Satan retourne en enfer, puis en sort, se remet en verve par quelques gambades, et s'adresse à Ève. Le poëte fait ici preuve d'adresse; son style a le tour vif et spirituel. C'est l'endroit le plus intéressant de la pièce. Satan a tenté, l'une après l'autre, toutes les faiblesses de la femme; il a flatté sa gourmandise, sa vanité, sa curiosité, sa jalousie et le secret dépit qu'elle ressent contre son mari :

Tu es fieblette e tendre chose,
E es plus fresche que n'est rose;
Tu es plus blanche que cristal,
Que nief qui chiet sor glace en val.
Mal culpe en fist li Criator :
Tu es trop tendre et il (Adam) trop dur;
Mais neporquant tu es plus sage,
En grant sens a mis tun corrage...

Il lui vante le fruit défendu, « qui a si grande vertu, qui les comblera de poesté et de seignorie. » Ève l'interrompt :

Quel savor a?
— Celestial.
A ton bels cors, à ta figure
Bien coveindreit tel aventure
Que tu fusses dame del mond,
Del soverain et del parfond[1].

« Rien qu'à le voir, il me fait déjà du bien, » répond Ève. — Après la faute, lamentations des deux coupables. Adam se couvre d'un habit de feuilles cousues et, tout en se plaignant, il prophétise la venue du Christ. Le chœur entonne : « *Dum ambularet* »... Apparition de Dieu irrité; scène de l'expulsion; chants du chœur : « *In sudore vultus tui... Ecce Adam quasi unus* »... Pendant que l'ange, avec son glaive flamboyant, garde la porte du paradis, Ève et Adam, munis d'une bêche et d'un râteau, cultivent la terre où le diable, à leur insu, plante des ronces et sème des chardons. Puis une troupe de démons s'empare des deux malheureux, les enchaîne, leur met le carcan au cou, les pousse et les culbute dans l'enfer. Des clameurs s'élèvent de la tour infernale; une large fumée s'en échappe; on entrechoque les chaudières et les marmites, et la première partie de la pièce finit dans ce vacarme. — Le second acte, consacré à l'histoire d'Abel et de Caïn, se termine comme le premier : le meurtrier Caïn, emporté par les diables, est roué de coups et précipité en enfer. — Le troisième acte, plus intéressant pour nous, reproduit en abrégé la scène des *Prophètes du Christ*, avec le texte même de Limoges, modifié par de légères variantes. Voici ce que dit en cet endroit la rubrique; on y reconnaîtra l'emprunt significatif qui est fait au mystère de Limoges : « les prophètes en ce moment se tiendront tout prêts dans un coin à venir jouer leur rôle. Le chœur dira la leçon : « *Vos inquam, convenio, Judæi* »... et l'on appellera chaque prophète par son nom; il s'avancera honnêtement et prononcera clairement et distinctement sa

1. Nous devons prévenir le lecteur que l'édition donnée un peu hâtivement par M. Luzarche est fautive et incomplète. Une édition nouvelle se prépare, plus conforme au manuscrit.

prophétie. » Notons ici une particularité qui se peut observer dans plusieurs imitations de la scène originale des *Prophètes :* la partie dialectique du sermon où saint Augustin réfute les objections des Juifs est développée et dramatisée; un colloque animé s'engage entre Isaïe et un juif de la synagogue. L'interrupteur entêté s'avoue vaincu[1]. Le rôle de la Sibylle est conservé : les vers latins du sermon primitif sont remplacés par un *Dit* en vers français sur les *Quinze signes* du jugement dernier, ce qui est la traduction même des vers latins du sermon. Ce *Dit* est débité par le lecteur, comme une *leçon* finale; le peuple répond *Amen*, et l'on entonne le *Te Deum* ou le *Magnificat*[1].

Nous avons insisté sur ce Mystère, l'un des monuments les plus curieux de notre ancien théâtre, l'un de ceux où l'on voit le mieux se préparer la transformation du drame liturgique en drame laïque et séculier. *Adam* tient encore, par des liens étroits, aux origines du drame sacré ; et cependant il a déjà le style et les hardiesses des mystères que représenteront un jour les confrères de la Passion. L'art du comédien y naît en même temps que l'art du poëte. Dès maintenant donc nous pourrions aborder la seconde époque de cette histoire, expliquer les développements du drame chrétien sous la forme française, le suivre au sortir de l'Église sur les places publiques où il achève de se constituer ; mais nous voulons donner toute la clarté possible à cette analyse des origines, et avant de pousser plus loin notre étude, nous dirons quelques mots des autres drames liturgiques, récemment découverts et publiés, qui nous présentent, comme les *Prophètes du Christ,* les premiers traits des grands cycles dramatiques du moyen âge.

1. Marius Sepet. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XXIX, p. 161-193 ; — Pour de plus amples détails sur cette partie de l'histoire des origines du Drame, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer encore une fois aux articles si savants et si complets que M. Sepet a publiés en 1867 et 1868 dans les t. XXVIII et XXIX de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, en y ajoutant le travail non moins développé et non moins intéressant et précis de M. Léon Gautier, inséré dans le journal *le Monde* en 1872.

§ II

Suite du drame liturgique. — Première ébauche des compositions cycliques qui doivent constituer le théâtre laïque et populaire du moyen âge. — Anciens mystères latins, du XIe au XIVe siècle, publiées par M. Edelestand du Méril et par M. de Coussemaker. — Conclusion de l'histoire de cette première époque.

Les cinq drames liturgiques ou semi-liturgiques, examinés jusqu'ici, sont loin d'être les seuls, de cette sorte et de ce temps, que nous connaissions : on en compte environ quarante, publiés il y a quelques années [1]. Ces anciens Mystères latins, première floraison du génie dramatique moderne, excité et fécondé par l'Église, forment la matière d'où sortiront plus tard les grands cycles qui résument toute la richesse du théâtre chrétien. Par quelles secrètes affinités, sous l'empire de quelles lois ces petits drames se sont-ils amplifiés, et, de bonne heure, agglomérés? c'est ce que nous avons dit en expliquant les origines du cycle de l'*Ancien Testament;* les remarques faites à ce propos peuvent s'appliquer au théâtre entier, et, pour étudier le reste de ces Mystères primitifs, nous suivrons la méthode adoptée plus haut. Divisons donc ces drames par cycles ou par groupes naturels ; dans chacun de ces groupes distinguons les Mystères liturgiques, les semi-liturgiques, et ceux qui sont mêlés de français.

Les cycles dramatiques du moyen âge sont au nombre de six, sans tenir compte des sujets profanes, anciens ou modernes ; ce sont : l'*Ancien Testament,* la *Vie de Jésus,* la *Passion* et la *Résurrection,* les *Apôtres,* la *Vie des Saints.*

1. Edelestand du Méril, *Origines latines du Théâtre moderne,* 1849. — De Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen âge*, Rennes, 1860. — Certaines publications antérieures, du même genre, par exemple, *Miracula ad scenam ordinata* (Montmerqué, F. Didot, 1834. Société des bibliophiles français) ont été recueillies et se trouvent comprises dans celles de 1849 et de 1860.

Tous les *Mystères*, comme tous les *Miracles* du XIVe et du XVe siècles rentrent dans les divisions de ce vaste cadre ; or, il est facile de voir se dessiner les grandes lignes et le plan primitif de cette organisation spontanée, si l'on jette un coup d'œil sur les pièces latines représentées du XIe au XIVe siècle.

Une dizaine de Mystères, tous en latin, tous liturgiques ou semi-liturgiques, joués dans les églises, et par des *officiants*, nous figurent, dès cette époque lointaine, le cycle de la *Nativité*, celui qui vient après l'*Ancien Testament*. Voici d'abord un Mystère de l'Annonciation en deux pages[1] : le jour de la fête, une procession se faisait hors de l'église ; on se rendait sur la place publique où l'on chantait l'Évangile, et l'on jouait ensuite un petit drame à trois personnages (l'Ange, Marie, Élisabeth), développement du récit des livres saints. On retournait à l'église en chantant le *Te Deum*. C'est un Mystère liturgique dans sa primitive simplicité, la mise en scène d'une partie de l'office du jour. Une série de huit Mystères liturgiques, très-courts aussi, empruntés pareillement aux textes canoniques des *Ordinaires*, avec un mélange d'éléments apocryphes[2], portent des titres assez semblables et roulent sur un même sujet : l'adoration de Jésus dans la crèche. Rattachés aux offices du matin ou du soir, ils se jouaient dans les églises ; les clercs, ou peut-être les officiants seuls, y prenaient part ; c'est à peine si l'on y trouve quelques indications scéniques.

L'*Office des Pasteurs*, tiré de l'usage de Rouen[3], se représentait avant la messe de Noël. Un ange, paraissant à l'entrée de l'étable de Bethléem, annonçait la naissance du Christ ; des enfants de chœur, sous figure d'anges, placés dans les

1. D'après un processionnal qui est aux archives du chapitre de Cividale, (dans le Lombard-Vénitien, près d'Udine), manuscrit du XVe siècle..

2. Sur les Evangiles apocryphes, voir le *Codex apocryphus* de Fabricius. Les principaux sont le *Protevangelium Jacobi*, l'*Infantia Salvatoris*. Ces textes, au moyen âge, ne passaient pas pour apocryphes ; on les recevait au même titre que les Evangiles véritables, on y croyait d'une foi aussi sûre.

3. Manuscrit du XIVe siècle.

galeries supérieures de l'église, *in voltis ecclesiæ,* répondaient à cette nouvelle par le *Gloria in excelsis :* alors les bergers s'avançaient en chantant vers la crèche où deux prêtres, en sages-femmes, leur montraient le nouveau-né, prédit par Isaïe. Après un second chant d'actions de grâces que les bergers entonnaient, le drame prenait fin et la messe commençait[1]. — L'*Office des Mages,* du rituel de Limoges, appartenait à la fête de l'Épiphanie et se jouait à la messe, avant l'offertoire. Trois prêtres du chœur, vêtus d'habits de soie, ayant en tête une couronne d'or et une coupe dorée à la main[2], s'avançaient gravement vers l'Enfant-Dieu, en chantant une prose : chacun d'eux faisait son offrande; le premier donnait de l'or, symbole de la royale qualité de l'enfant; le second, de l'encens comme à un Dieu; le troisième de la myrrhe, présage de mort et annonce du tombeau[3]. Une étoile, suspendue à un fil, *pendens filo,* les précédait; à sa vue ils chantaient : *Hoc signum magni regis!* Paraissait à son tour un ange entonnant cette hymne de l'Épiphanie qui célèbre l'accomplissement des prophéties anciennes, et les mages rentraient dans la sacristie, pleins d'admiration, en s'écriant : *In Bethleem natus est rex Judæorum!* Ce sujet, d'une exécution facile et brillante, a souvent tenté les naïfs dramaturges à qui le rituel et l'ordinaire tenaient lieu de poétique; quelques-uns se contentent d'y introduire de légères variantes, comme dans l'*Office de l'Étoile,* usage de Rouen, manuscrit du XIIIe siècle. Le plan et les décors sont les mêmes : « trois clercs, du premier rang, ornés de chapes et de couronnes, avec leurs serviteurs couverts d'amicts et de tuni-

1. Un autre office, du même genre et sur le même sujet, se trouve dans un manuscrit du XIIIe siècle, avec quelques variantes. Le chant des bergers est en strophes qui se terminent par ce refrain: *Eya! Eya!* Détail du costume : les bergers sont tous munis de gros bâtons. A la messe qui suit, l'un chante une épître, l'autre, une antienne ; un autre lit une leçon.

2. « Tres chorarii, induti vestibus sericis, habentes singuli coronam auream in capite, et scyphum deauratum... » (Rubrique).

3. « Aurum regem, thus cœlestem, mori notat unctio. » (Texte du Mystère).

ques[1], » se mettent en marche ; l'un montre l'étoile avec son bâton,

Stella fulgore nimio rutilat ;

le second ajoute,

Quæ regem regum natum demonstrat ;

le troisième vient du côté opposé, en chantant,

Quem venturum olim prophetia signaverat.

Mais le dialogue, au moment de l'offrande, est plus développé. En entrant dans l'étable où le Sauveur repose, les trois mages s'écrient :

Salve, Princeps seculorum !

PRIMUS :

Suscipe, Rex, aurum !

SECUNDUS :

Tolle thus, tu vere Deus !

TERTIUS :

Myrrham, signum sepulturæ !

Il y a plus d'invention encore dans un Mystère des *Rois mages,* extrait d'un manuscrit du XI[e] siècle qui appartenait à la cathédrale de Frisingue. Là on s'inspire à la fois du *Protevangelium Jacobi,* de l'*Infantia Salvatoris,* et des vers de Virgile. Quand les rois, venant d'Orient, ont passé la frontière de Judée, Hérode prévenu s'en inquiète : voilà une complication. Il leur envoie un messager ; celui-ci, qui a lu l'Enéide, leur parle en hexamètres classiques, forme de style inusitée chez nos pieux dramaturges dont les vers ne sont que des lignes de prose, coupées et rimées arbitrairement :

NUNTIUS.

Quæ rerum novitas, seu quæ vos causa subegit
Ignotas tentare vias ? quo tenditis ergo ?

1. Tres clerici, de majori sede, cappis et coronis ornati, cum famulis suis tunicis et amictis indutis... » (Rubrique).

Les mages, beaucoup moins lettrés, répondent en latin vulgaire :

> Chaldæi sumus, pacem ferimus,
> Regem regum quærimus,
> Quem natum esse stella indicat,
> Quæ fulgore ceteris clarior rutilat.

Le messager réplique avec pompe, en officieux de tragédie :

> Regia vos mandata vocant, non segniter ite !

Présentés à Hérode, nos voyageurs prennent le style du lieu, et parlent comme à la cour, en beau langage :

> Rex est causa viæ ; reges sumus ex Arabitis ;
> Quærimus huc regem regnantibus imperitantem.

Fortement intrigué, Hérode consulte les scribes et les Écritures : on explique les prophéties concernant le Christ et Bethléem. « Envoyez les rois aux informations, dit un courtisan, ils vous feront leur rapport. » — « Vassal, répond Hérode, fais venir ces tyrans étrangers[1] ! » Suit la scène connue de l'adoration dans la crèche et de l'offrande des présents. Intervention d'un ange qui leur conseille de ne pas retourner auprès d'Hérode ; colère de celui-ci, en se voyant dupe ; il tire son épée, et dit à son premier écuyer :

> Armiger o prime, pueros fac ense perire !

La pièce, assez longue, comme on le voit, finit sur cette menace qui est l'annonce d'un nouveau drame : *Le massacre des Innocents*.

L'idée du massacre est, en effet, reprise par l'auteur d'un autre Mystère du même groupe, recueilli dans le même manuscrit, sous ce titre : *Ordo Rachelis*. Ce titre, il est vrai, ne se justifie qu'à la fin ; jusque-là nous voyons se reproduire les scènes de la crèche, avec le mélange des pasteurs

1. Adduc externos citius, Vassalle, tyrannos !

et des mages, des hymnes liturgiques et des vers hexamètres. Un épisode nouveau, très-développé dans les Evangiles apocryphes, *la Fuite en Égypte*, jette un peu de diversité sur ce fond invariable. Lorsque Hérode, trompé par les mages, a commandé de tuer tous les enfants, nous avons la scène du massacre sous les yeux : Rachel se lamente, en style savant, et repousse les consolations de ses femmes; puis le chœur entonne l'hymne liturgique :

Hostis Herodes impie,
Christum venire quid times [1] ?

En étudiant le cycle du *Vieux Testament,* nous avons vu un certain nombre de Mystères liturgiques, composés séparément, mais dominés par une même pensée, sortis d'une commune origine, tendre à se réunir et à se confondre dans une vaste composition : cette remarque va se renouveler ici. Toutes ces pièces, qui viennent d'être analysées, un seul drame les rassemble, et le cycle de la *Nativité* se trouve ainsi formé. Le Mystère dont nous parlons, écrit en latin comme les autres, porte le titre même du cycle futur, la Nativité; il a eu pour auteur, sans doute, quelque savant moine et pour théâtre une abbaye; le manuscrit de Munich qui le contient est du XIIIe siècle. Son étendue peut se subdiviser en six parties distinctes, et pour ainsi dire en six actes: le premier acte reproduit la scène des *Prophètes du Christ,* marquant par cette imitation les rapports étroits de ce second cycle avec le précédent. Il y a même ce trait particulier de ressemblance que le Mystère de la *Nativité* sort, lui aussi, d'un sermon qui formait une des leçons de l'office de

1. Voir, dans la *Romania* de janvier 1875, un article de M. Léopold Delisle, sur un *Mystère des rois mages*, joué dans la cathédrale de Nevers. — On a découvert, il y a quelques années, dans un trou pratiqué au parement de l'abside de la chapelle Saint-Jean à la cathédrale de Périgueux, trois petits carrés de mauvais parchemin contenant vingt-deux vers d'un Mystère provençal du XIIIe siècle sur le *Massacre des Innocents*. Ces vers appartenaient au rôle d'un certain Moréna, conseiller d'Hérode, qui engageait le roi à faire tuer les enfants de son royaume jusqu'à l'âge de trois ans. M. Camille Chabaneau a restitué le texte et l'a publié en 1874.

Noël : le IV[e] sermon de saint Ephrem, *in Natalem domini*[1], racontait la naissance du Christ d'une façon dramatique; on s'en est inspiré, et cette leçon, comme celle de saint Augustin, a fourni la matière de plusieurs Mystères liturgiques. Quand les prophètes ont joué leur personnage, nous voyons se succéder tous les incidents déjà dramatisés dans les petites pièces que nous avons examinées : l'Annonciation, l'Adoration des mages et des bergers, la colère d'Hérode, le massacre des innocents, la fuite en Égypte. Le cycle est complet. Ce fonds commun, si souvent mis en œuvre, nous présente ici des détails nouveaux et intéressants ; telle est, par exemple, la discussion qui s'élève entre le diable et les bergers : « Vous êtes des simples, leur crie le démon, d'ajouter foi à de pareils contes, qui n'ont pas l'ombre du bon sens et de la vérité. Retournez à vos troupeaux. » Un ange les ramène, Satan reparaît et se moque d'eux; entre les suggestions du malin et les conseils de l'ange, les bergers hésitent, courent de l'un à l'autre, et, finalement, retournent à leurs affaires, « *ad negotium suum*, » mais entendant tout à coup un chœur invisible qui chante le *Gloria in excelsis,* ils entrent dans l'étable. Parmi les épisodes de ce drame, il en est un que l'auteur a développé avec une sorte de prédilection : c'est la *Fuite en Égypte.* Il y a mis de la verve, de la chaleur, une sorte d'imagination qui est rare chez les dramaturges du moyen âge. Le roi de Memphis paraît sur son trône, entouré d'un brillant cortége ; un chœur de jeunes gens célèbre les voluptés qui renaissent sous l'influence du printemps, et peint à larges traits la belle saison de la vie[2] ; un chœur de sages vante la science et les faux dieux, la gloire des idoles d'Athènes et de

1. *Opera,* t. II, p. 414. Edit. d'Assemain.

2. Æstivali gaudio tellus renovatur ;
Militandi studio Venus excitatur ;
Gaudet chorus Juvenum,
Dum turba frequens avium
Garritu modulatur.
Flores amoriferi
Jam arrident tempori ;

Babylone. Ces idoles tombent à l'arrivée de Jésus; trois fois les prêtres les relèvent, au bruit des chants et des prières; trois fois le roi consulte les sages qui recommandent des ablutions et des sacrifices : tout est vain, les idoles se brisent entre les mains de leurs adorateurs éperdus. Un sage s'écrie : « Le Dieu des Juifs est le Roi des rois! » Survient l'armée des Babyloniens qui renverse le roi d'Égypte et met fin au drame.

Le troisième cycle, la *Vie de Jésus,* n'est représenté que par deux Mystères très-courts sur la résurrection de Lazare, *Suscitatio Lazari :* l'un est tiré d'un manuscrit d'Orléans déjà signalé, et l'autre a pour auteur Hilaire, le disciple d'Abélard. Tous deux se composent d'une suite de strophes où les personnages de l'Évangile expriment leurs sentiments; dans le drame d'Hilaire, le français, par une habitude chère à l'auteur, est mêlé au latin. Marthe s'adresse à Jésus :

Si venisses primitus,
Dol [1] en ai,
Non esset hic gemitus;
Biaux frère, perdu vos ai.
Quod in vivum poteras,
Dol en ai,
Hoc defuncto conferas;
Biaux frère, perdu vos ai.

Ces petites pièces semi-liturgiques se jouaient à Vêpres ou à Matines.

Voici, au contraire, un cycle fort étendu, et qui de bonne heure a surpassé tous les autres en importance; c'est le cycle de la *Passion* et de la *Résurrection*. Sous sa forme première, il comprend treize drames, dont plusieurs sont assez développés. Les plus courts font partie intégrante de l'office du jour et portent ce nom : tels sont, par exemple, l'*Office de la Résurrection* selon l'usage de Kloster-Neubourg, en prose

Perit absque venere
Flos ætatis teneræ.

— Ce chœur, il faut l'avouer, n'a rien de liturgique.

1. *Dol*, deuil.

liturgique; l'*Office du Sépulcre,* selon l'usage de Narbonne, où les trois Maries, figurées par des clercs vêtus de chapes blanches, vont au sépulcre verser des parfums et ne trouvent plus le corps sacré; — le même office, selon l'usage d'Avranches, ou de Rouen, ou de Sens, composé des mêmes scènes et se terminant semblablement par la prose *Victimæ Paschali laudes.* Ces petits drames se trouvent dans des manuscrits du XIIIe siècle. La scène des trois Maries paraît avoir été l'idée primordiale des vastes Mystères sur la résurrection : on la voit grandir, se diversifier, se combiner avec des éléments d'emprunt et former par agglomération un ensemble imposant. D'abord, on donne plus d'ampleur au rôle des trois femmes; elles se lamentent, elles conversent entre elles en apportant leurs parfums; le Christ leur apparaît, quelquefois sous les habits d'un jardinier, et leur dit : « Femmes! Pourquoi pleurez-vous? » Elle font la rencontre d'un ange ou de quelques apôtres : de là, un nouveau dialogue. Le peuple, représenté par le chœur, les interpelle : *Dic, nobis, Maria, quid vidisti in via?* Elles répondent au chœur :

Surrexit Dominus de sepulchro
Qui pro nobis pependit in ligno. Alleluia [1] !

Un *Office du Sépulcre,* écrit en Allemagne au XIIIe siècle, un *Mystère* liturgique du même temps, joué à Orléans, nous montrent le premier développement de l'idée fondamentale d'où sont sortis tous les drames de la *Résurrection* : d'autres variantes, plus nombreuses, sont venues ajouter des épisodes, des personnages, des costumes et des décors à cette ébauche, comme on peut le voir dans l'*Office des Voyageurs,* de l'usage de Rouen, et dans l'*Apparition à Emmaüs* [2].

Ces deux Mystères, liturgiques l'un et l'autre, précédaient les vêpres du 3e dimanche après Pâques; ils étaient joués par

1. Le langage des trois Maries est parfois plus savant. En secouant le linceul abandonné dans le sépulcre vide elles disent au peuple :

Cernite, vos, socii, sunt corporis ista beati
Lintea, quæ vacuo jacuere relicta sepulchro.

2. Manuscrit du XIVe siècle. — Manuscrit d'Orléans, XIIIe siècle.

des officiants et par des clercs, avec une mise en scène assez compliquée. Deux clercs du second rang, inscrits sur le tableau du service dominical, s'avançaient, coiffés de chapeaux, portant une longue barbe, une besace et des bâtons, tout le costume des voyageurs. Ils se dirigeaient jusqu'à la porte occidentale de l'église, par l'allée droite, en chantant : « *Jesu, nostra Redemptio!* » Un officiant, du premier rang, couvert d'une aube et d'une tunique, ayant les pieds nus et portant une croix sur son épaule, allait à eux en leur disant ces mots de l'Évangile : « Que signifient ces discours?... *Qui sunt hi sermones?* etc. Les deux clercs le conduisaient au bourg d'Emmaüs figuré dans un coin de la nef; là, ils le forçaient à s'asseoir, et rompaient avec lui le pain de l'hospitalité. Tout à coup il disparaissait; ses interlocuteurs se tournaient alors vers le chœur en chantant : *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?* Le reste se passait comme dans les drames que nous venons d'analyser; on montrait au peuple le linceul vide et l'on entonnait le verset : *Scimus Christum surrexisse!*

M. Luzarche a publié à Tours, en 1856, un *Office de la Résurrection,* tiré de la bibliothèque de cette ville, qui ressemble fort à ce que nous venons de voir. La pièce est en quatre tableaux. Pilate ordonne à ses soldats de garder le sépulcre; un ange, lançant sur eux des éclairs artificiels, les frappe d'effroi et les renverse; les trois Maries surviennent en chantant des strophes qui ont pour refrain, *Heu! quantus est noster dolor!* En quête d'aromates, d'encens et de myrrhe, elles s'adressent aux marchands qui passent et discutent les prix, comme dans une boutique; c'est une scène réaliste; au sépulcre, elles trouvent l'archange saint Michel. Les soldats, revenus de leur frayeur vont tout conter à Pilate qui, toujours prudent, les engage à se taire. Cependant les disciples rejoignent les trois Maries en chantant : *Tristes erant apostoli de nece sui Domini!* Jésus se montre; Thomas est convaincu, et tout se termine par un *Te Deum* que chantent les acteurs et les spectateurs. Cet office, comme beaucoup d'autres, est mélangé de vers et de prose.

Nous arrivons maintenant à des compositions plus étendues, où le caractère cyclique est manifeste. Un manuscrit de Munich du XIIIe siècle contient un *mystère de la Passion* qui groupe et rassemble les faits principaux de la vie de Jésus. Entouré de ses disciples, le Christ guérit les aveugles, converse avec Zachée, entre à Jérusalem au milieu des palmes qui escortent son triomphe. L'épisode de Marie-Madeleine y est très-développé. La pécheresse, fière de sa jeunesse et de ses charmes, vante les joies de ce monde en vers latins rimés, achète du fard et des parures, rit avec ses amants jusqu'à l'heure où survient un ange qui la convertit. Renonçant alors aux douceurs de la vie, elle prend un habit de deuil, chasse l'amour, ferme sa porte au démon et court acheter des parfums pour Jésus. Notons ici que son rôle est moitié en latin, moitié en allemand : ce personnage, qui figure si souvent dans les sermons et dans les Mystères, comme le type de la courtisane du moyen âge, a été de bonne heure populaire et de bonne heure enjolivé de peintures romanesques par des imaginations plus pieuses que délicates [1]. La résurrection de Lazare, sujet fréquent de courts Mystères liturgiques, suit la conversion de Marie-Madeleine. Puis se déroulent les événements de la Passion; Longin et Joseph d'Arimathie, d'autant plus chers au moyen âge que leur histoire est pleine de détails apocryphes, tiennent une large place dans ce grand drame.

Les lamentations de la Vierge et de saint Jean sont aussi des morceaux où l'auteur a voulu mettre tout son talent. Elles se produisent sous une double forme, tantôt en latin, tantôt en allemand [2].

1. Voici la traduction d'une partie du dialogue qui est en allemand :

« Marchand, donne-moi quelque pommade qui me rougisse la joue et force les jeunes gens à me remercier de mes caresses. Regarde-moi, jeune homme, laisse-moi te plaire. » — Le marchand : « Voici une pommade qui est bonne et ne craint aucun reproche; elle vous rendra tout à fait belle, tout à fait charmante; prenez-la, emportez-la; elle n'a pas sa pareille. »

2. Quelquefois le personnage après avoir parlé latin traduit son discours

Ce drame n'est pas le seul de ce cycle qui nous offre un mélange de la langue vulgaire avec le latin : le Mystère semi-liturgique des *Trois Maries*, qui se jouait vers 1286 à Origny-Sainte-Benoîte, a presque entièrement dépouillé la forme savante. Le latin sert, comme dans le drame d'*Adam*, à donner l'intonation, à exprimer l'idée principale d'une scène, à rehausser le personnage du Christ et des anges ; mais la rubrique, les chants, la majeure partie du dialogue, tout ce qui est intéressant et vivant dans le drame a rejeté le latin et préféré le français [1]. L'*Ordinaire* d'Origny, rédigé à la fin du XIII[e] siècle, nous apprend que la représentation de ce Mystère se plaçait, dans l'office de la nuit de Pâques, entre le dernier répons et le *Te Deum :* les trois Maries, avant de jouer leur rôle, « devaient se confesser, communier, dire leur *Confiteor,* les oraisons *Misereatur* et *Indulgentiam,* attendre en prière le signal d'aller au sépulcre et de prendre part au drame. » C'était la coutume, à Origny-Sainte-Benoîte, ajoute la rubrique, de représenter sous une forme dramatique les événements solennisés par l'Église dans les grandes fêtes [2]. La nouveauté n'est pas dans le développement du Mystère, qui reproduit tout ce que nous avons vu, et tout ce qu'annonce le titre; elle est dans l'emploi du français qui rajeunit ce vieux sujet. Pour la première fois, si je ne me trompe, nous rencontrons des indications scéniques en langue vulgaire, indications précises et détaillées; n'oublions pas que nous sommes dans un couvent de femmes où l'intelligence du latin, même du latin ecclésiastique, était assez rare [3]. — Les trois Maries, allant au sépulcre, rencon-

en allemand. Ainsi, Joseph d'Arimathie et Pilate. — Dans le *Mystère de la Passion*, du manuscrit de Francfort, tous les rôles sont doubles, c'est-à-dire en latin avec la traduction allemande correspondante.

1. Manuscrit du XIV[e] siècle, bibliothèque de Saint-Quentin, n° 75. — Ce manuscrit vient de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte, la même dont il est question dans *Raoul de Cambrai.*

2. P. 339.

3. Le texte de la rubrique porte : « Chascune des trois Maries doit avoir en se main un cierge allumeit, et Marie-Magdeleine doit avoir une boiste

trent le marchand. « Ci doit estre apriliés li marchans et les trois Maries avouques leur oignement. » Elles se lamentent, en strophes monorimes, dont la platitude était heureusement relevée par la musique :

Nous avons perdu notre confort,
Jesum Christum, trestout plein de douçor,
Il estoit biaus et plain de bonne amor,
Hélas ! moult nous aimoit li vrais [1] !

Le dialogue s'engage et le style ne s'embellit pas :

Di nous, marchans très bons, vrais et loiaus,
Cest unguement se tu vendre le veus,
Di tost du pris que tu avoir en veus.
Hélas ! verrons le nous jamais!

Réponse du marchand :

Besans d'or douner vous en convient ;
Ne autrement jà ne l'emporterés.
Hélas ! verrons le nous jamais !

Arrivées au sépulcre, elles trouvent des anges qui les interpellent en distiques latins :

O vos, Christicolæ, quem quæritis esse dolentes ?
Unguentisque sacris ungere quem cupitis [2] ?

Pour plus de facilité, on revient de part et d'autre à la langue de tout le monde. Un ange, reconnaissant Marie Madeleine, lui dit avec douceur, sur l'air d'un cantique du XIIIe siècle :

Bele dame, qui si plourés,
Dites-nous où volés aler.
Je croi moult bien, se Diex nous gard,
De vrais amour le cueur vous ard.

en se main et les autres deus nient, dusques adonc qu'elles aient acaté au marchant. Et li prestres doit aler devant iceles et doit avoir en se main un encensier à tout l'encens; et li cuers (le chœur) ensuit iceles et chascune d'iceles a un cierge en se main alumeit. »

1. La musique, comme presque toujours, est notée dans le manuscrit.

2. « Ci doivent estre li Angle appariliez au sépulcre, li uns au chief, li autres as piés, vestus de blancs aournements et doivent chanter enséant. » (Rubrique.)

Marie Madeleine répond :

Lasse dolante, que ferai
De mon signeur que perdu ai?
Je cuid de duel me tuerai.
Dolante!
Ta mors au cuer grand duel me plante!

Le dénouement se précipite, comme on sait. Jésus apparaît, les apôtres surviennent; deux d'entre eux prennent « la Magdelaine par la manche un peu de long, » et disent : *Dic nobis, Maria, Quid vidisti in via.* — Et toute l'assistance répond par le *Te Deum.*

Le drame des *Vierges folles ou de l'Époux,* drame farci comme le précédent, a devancé d'un siècle au moins les *Trois Maries* d'Origny-Sainte-Benoîte, car le manuscrit de Saint-Martial de Limoges, où il se trouve, appartient au XIIe siècle[1]. Avec *Adam,* avec les *Trois Maries,* avec le *Daniel* d'Hilaire, le mystère des *Vierges folles* est un des plus anciens monuments aujourd'hui connus, où l'on puisse reconnaître l'introduction de la langue vulgaire dans les drames liturgiques. Le début, la rubrique, une grande partie du dialogue, le dénouement sont en latin : le français[2] alterne avec la langue de l'Église dans le colloque animé des *sages* et des *folles,* et dans l'épisode du marchand. En général, ce sont les *sages* qui parlent français :

PRUDENTES.

Oiet, virgines, aiso que vos dirum ;
Aiset presen que vos comandarum.
Atendet un espos, Jhesu Salvaire a nom.
Gaire noi dormet
Aise l'espos que vos hor'atendet.....

FATUÆ.

Nos virgines, quæ ad vos venimus,
Negligenter oleum fundimus ;

1. *Bibliothèque nationale,* nº 1139.

2. Nous disons *le français.* Mais on sait que la langue vulgaire, dans ce petit drame, est un dialecte mixte, comme celui de la *Passion du Christ,* de Clermont, qui tient de la langue d'oc et de la langue d'oïl.

Ad vos orare, sorores, cupimus
Ut et illas quibus nos credimus.
Dolentas! Chaitivas! Trop i avem dormit!...

Les sages refusent de l'huile aux folles et les renvoient au marchand. Celui-ci les renvoie à Dieu et à leurs sœurs. Désespérées, les folles crient merci à l'époux, et implorent sa grâce. Le Christ les livre à l'enfer :

Alet chaitivas ! alet malaureas !
A tos jors mais vos so penas livreas :
En enfern ora seret meneias [1].

Nous touchons à la fin de cette longue énumération des drames liturgiques : il nous a paru nécessaire d'insister sur cette forme primitive du drame chrétien d'où sortira bientôt le théâtre laïque et populaire du XIV[e] et du XV[e] siècles. Comme on l'a vu, l'histoire des origines de ce théâtre est là tout entière, et cette partie de la littérature du moyen âge, mal éclairée jusqu'ici, appelait spécialement notre attention [2].

Le cinquième cycle dramatique, le moins important de tous, *la Prédication des Apôtres*, l'un de ceux qui se sont le plus tard constitués, n'est ici annoncé que par un petit drame, *la Conversion de saint Paul*. C'est le texte sacré un peu allongé. La scène représente Jérusalem ; quelques siéges attendent le prince des prêtres et la synagogue ; Saul est aux ordres du sanhédrin. Un peu plus loin, dans un endroit qui est censé représenter Damas, il y a deux chaires, « *Quasi in Damasco duæ sedes,* » l'une pour un certain Judas, l'autre pour le grand-prêtre du pays. Au milieu, le lit d'Ananias.

1. Il faut ajouter à l'histoire de ce cycle deux fragments depuis longtemps publiés dans le *Théâtre français du moyen âge,* par Montmerqué et F. Michel (1839) ; le fragment de *la Passion* et celui de *la Résurrection,* tous deux en français (XIII[e] siècle). — Le second morceau n'est qu'un prologue où figurent Pilate, Joseph d'Arimathie, Nicodème, les soldats du sépulcre, Caïphe et les Juifs. La rubrique est en vers français.

2. Le seul travail exact et complet qui existe sur cette partie de notre histoire littéraire est (après celui de M. Sepet) l'étude de M. Léon Gautier, publiée dans le journal *le Monde* et citée plus haut par nous.

Rien d'intéressant, nul effort d'invention dans cette courte ébauche [1]. — Le sixième et dernier cycle, celui des *Saints,* où tant de légendes merveilleuses vont fleurir en *Miracles,* nous présente cinq pièces sur un seul et même héros, saint Nicolas. Il n'est pas étonnant que ce personnage si populaire ait de bonne heure paru sur la scène; le choix était facile à faire dans les prodiges de sa vie et dans les variantes liturgiques de sa fête. L'une de ces pièces raconte comment les filles d'un pauvre homme ont été dotées par saint Nicolas : elle est courte et figure pour une bonne part dans le bréviaire de Lisieux. Ce Miracle se jouait la veille de la fête du saint. Un autre Miracle, fort simple aussi, dramatise en vers latins rimés l'histoire si connue des enfants que saint Nicolas a ressuscités. Trois clercs en voyage entrent la nuit chez un vieillard et demandent l'hospitalité; le vieillard et sa femme les croyant riches, les tuent et les volent. Saint Nicolas entre pour coucher et demande à souper. Il veut de la viande fraîche. « Je n'en ai point, » dit l'hôte. — « Tu en as, répond le saint, car tu as assassiné pour de l'argent. » Le meurtrier et sa femme se jettent à ses genoux, et Nicolas ressuscite les enfants.

La troisième pièce est plus gaie : il s'agit d'un usurier juif qui, pour tenter le pouvoir du saint, a laissé sous la garde de son image une forte somme, sans fermer la porte de la maison. Il est volé, et la scène du vol ne manque pas de piquant : l'élément comique se développe très-vite dans ces sujets sacrés; Bodel a tiré de cette légende, comme nous le verrons plus loin, l'une de nos plus anciennes comédies. Le juif en rentrant se lamente; plein de chagrin et de dépit, il blasphème contre Dieu et ses saints. « Si tu ne me rends pas mon argent, dit-il à saint Nicolas, je te fouetterai d'abord et te brûlerai ensuite. » Saint Nicolas se montre aux voleurs et leur commande de restituer, sous peine d'être

1. Manuscrit d'Orléans, XIIIe siècle.

pendus. « Partageons, s'écrie un voleur; j'aime mieux mourir que de rendre l'argent. » Tout le monde n'est pas de cet avis; on rend l'argent; le juif est content, le saint est glorifié, et le chœur entonne l'introït de la messe; ce qui nous montre à quel moment et en quel lieu se représentait ce drame semi-liturgique.

Hilaire, l'auteur du *Daniel,* a traité le même sujet en le modifiant, selon son goût, par un mélange de vers latins et de vers français. Quand le volé, qui dans sa pièce est un Barbare, *Barbarus,* un païen et non un juif, s'aperçoit de sa mésaventure, il s'écrie en style macaronique :

Gravis est sors et dura !
Hic reliqui plura,
Sed sub mala cura.
Dex ! quel damage !
Qui perd la sue chose, pur que n'enrage ?

S'approchant de l'image du saint, il l'injurie et le menace :

Mea congregavi,
Tibi commendavi ;
Sed in hoc erravi :
Ah ! Nicolax !
Si ne me rend ma chose, tu le comparras !...

Quand les voleurs, effrayés par saint Nicolas, lui ont rendu « sa chose, » il ne se tient plus de joie :

Nisi visus fallitur,
Jo en ai ;
Thesaurus hic cernitur :
De si grant merveile en ai.

Supplex ad te venio
Nicholax ;
Nam per te recipio
Tut ici que tu gardas...

Une telle « merveille, » comme on le pense bien, convertit le Barbare [1].

1. A côté de ces quatre *Miracles* de saint Nicolas il y en a un cinquième emprunté à la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Voici quel en est le

Résumons-nous : un fait important vient d'être mis en pleine lumière. Nous avons prouvé qu'aux époques les plus anciennes du moyen âge, antérieurement au XIV[e] siècle, des drames en latin se représentaient dans les églises, dans les abbayes et les écoles, avec un éclat, avec un zèle et une ferveur que des monuments si nombreux et si variés ne permettent pas de contester. En lisant ces textes, dont la poésie très-peu classique a cependant remué le cœur et charmé l'esprit de tant de générations, on sent revivre, sous cette littérature sans art, l'âme ardente qui la transfigurait, le pieux enthousiasme qui communiquait à ces drames improvisés une puissance d'effet bien supérieure à leur mérite réel, une sorte de beauté naïve relevée et consacrée par la majesté de l'office divin. N'hésitons pas à le reconnaître : voilà le véritable drame chrétien, dans la touchante sincérité de son inspiration première, sans aucun des défauts qui viendront plus tard le profaner et le corrompre. Ce qui suivra cette éclosion féconde sera sans doute un développement, et, à quelques égards, un progrès, mais bien plus sûrement encore,

sujet. — Un homme riche habitait la ville d'Excoranda près du pays barbare des Agarènes dont le roi s'appelait Marmorin. Cet homme avait bâti une chapelle à saint Nicolas. Un jour, son fils lui est enlevé par Marmorin qui ne reconnaît d'autre Dieu qu'Apollon : *Deus meus est Apollo.* L'enfant, Adéodat, devient échanson de Marmorin. Cependant son père, nommé Gétron, et sa mère, Euphrosyne, ne perdent pas leur confiance dans saint Nicolas. Quelques mois après l'événement, ils célèbrent la fête du saint : après la messe, ils font dresser une table, rassemblent leurs amis et donnent l'hospitalité aux pauvres. Saint Nicolas, pour leur faire une douce surprise, enlève Adéodat, au moment où il versait à boire à Marmorin, et le transporte avec sa coupe chez son père Gétron. Grande joie de la famille et des convives. Tout le monde rend grâces à Dieu, en chantant une hymne du bréviaire de Lisieux. — Rattachons également à ce cycle de la *Vie des Saints* les fragments d'un Mystère provençal qui paraît être du XIII[e] siècle. Il est intitulé *Ludus Sancti Jacobi;* la rubrique est en latin. C'est l'histoire d'un père, d'une mère et d'un fils qui vont en pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle. Le fils est tenté par Satan qui emploie, pour le perdre, la fille de l'hôte, Béatrix. Un fou, des diables, un style plat, et des vers incorrects, il n'y a rien là, dit M. J.-V. Le Clerc, qui ne ressemble à beaucoup d'autres pièces. — *Hist. littéraire,* t. XXIV, 437. Ce fragment qui contient 705 vers, a été trouvé dans les minutes d'un notaire de Manosque. Il a été publié par C. Arnaud. (Marseille, 1858.)

à considérer l'ensemble, un abaissement et une décadence. Ni la foi ne sera plus aussi vive, ni l'émotion aussi grave et aussi noble; et, quand le drame aura quitté le sanctuaire où il est né pour s'étaler sur les places publiques, devant une foule tumultueuse, le respect du lieu saint cessant de lui imposer la seule règle de goût que l'esprit du temps pût accepter et comprendre, rien ne le défendra plus contre les trivialités et les indécences qui ne tarderont pas, en le deshonorant, à le détruire. Cette époque primitive, trop souvent négligée par les historiens littéraires, est donc, en un sens, la plus importante et la plus digne d'attention : nous allons maintenant dire comment ces Mystères liturgiques ou semi-liturgiques, obligatoires ou facultatifs, latins ou farcis, brefs ou développés, joués par des officiants ou par des clercs, avec un appareil simple ou compliqué, ont produit le théâtre laïque et populaire du XIVe et du XVe siècle; à quel moment cette transformation s'est accomplie; quelles causes ont contribué à faire sortir des origines que nous venons d'expliquer un nouveau genre de poésie française à côté de la poésie lyrique et de l'épopée qui, jusque-là, avaient possédé sans partage la faveur publique.

CHAPITRE III

LE THÉATRE SÉCULIER AU XIV[e] ET AU XV[e] SIÈCLES.

Transformation du drame liturgique et sacerdotal en drame laïque et populaire. — *Mystères* et *Miracles* écrits en français. — Causes diverses de cette transformation. — A quelle époque elle s'est accomplie. — Constitution du théâtre séculier. — Nombreuses questions soulevées par l'histoire de la littérature dramatique du moyen âge. — Les auteurs et les acteurs. — Où se jouaient les pièces? — La scène et les décors. — Le *cry* ou l'annonce des représentations. Le prix des places. — Variété des coutumes locales. — Quelques exemples des plus célèbres représentations. — Le théâtre des *Confrères de la Passion* à Paris, de 1402 à 1548.

Il n'est pas difficile d'expliquer comment le drame liturgique, transformé en drame séculier, a passé du sanctūaire sur les places publiques, cessant d'être une œuvre exclusivement sacerdotale pour rester une œuvre chrétienne sous sa forme nouvelle; les causes de ce changement paraissent assez d'elles-mêmes; car il était naturel que l'imagination ambitieuse de la curiosité publique, si vivement excitée par l'attrait des premières représentations, franchît les limites et les gênes de l'Église, secouât le joug du latin canonique, et pour satisfaire ses exigences croissantes invoquât le secours des poëtes séculiers, dans un temps où la poésie française multipliait les preuves de sa brillante fécondité. La loi du progrès littéraire, aussi certaine dans ses effets que la loi de l'évolution physique, veut que tous les éléments contenus dans une création récente et spontanée croissent avec une irrésistible vigueur, et atteignent la plénitude de leur dévelop-

pement. Or, nous l'avons vu, le théâtre chrétien du XVe siècle s'annonce et se révèle, par des traits frappants de ressemblance, dans les plus anciens drames de l'Église, ou plutôt, il y est déjà tout entier, avec ses personnages, ses inventions, son style, avec sa tendance à grouper en vastes cycles les légendes dramatiques. Ce qui est moins aisé, plus délicat, c'est de fixer l'époque précise où la transformation s'accomplit; c'est d'assigner son heure véritable à l'organisation de ce drame laïque et populaire, indépendant de l'office religieux, émancipé de la liturgie, transfuge du saint lieu; c'est de dire, en un mot, quand a commencé le théâtre français. Pour élucider ce point obscur, voyons d'abord ce qui a changé la nature du Mystère liturgique, ce qui l'a sécularisé en l'agrandissant : l'examen des causes politiques ou littéraires de ce changement nous fournira, sur la date même que nous cherchons, des inductions que viendra confirmer l'autorité des témoignages recueillis parmi les historiens.

§ I

Comment le drame liturgique s'est changé en drame séculier. — Époque de cette transformation.

Trois causes ont contribué, selon nous, à transformer le drame liturgique en drame séculier et, par là, ont exercé une action décisive sur l'établissement du théâtre français au moyen âge : la première est le progrès général de la langue vulgaire, le rapide essor de la poésie sous toutes ses formes; la seconde est l'importance croissante des villes et l'affranchissement des communes; la troisième peut être cherchée dans ce grand nombre d'associations littéraires, répandues sur tous les points de la France, dès le XIIe et le XIIIe siècles, et qui ont fourni au théâtre naissant des auteurs et des acteurs. Comment les trouvères, les ménestrels, si prodigues de leur verve, si avides de succès, toujours en quête de nouveautés brillantes, n'auraient-ils pas été séduits par ces lé-

gendes et ces spectacles qui se déployaient avec tant d'éclat dans les églises? Lorsque tous les genres poétiques s'épanouissaient l'un après l'autre, pourquoi le genre dramatique, déjà signalé à l'imagination des foules par la beauté des Mystères liturgiques, serait-il demeuré stérile au milieu de l'exubérante fécondité de la poésie lyrique, de l'épopée, du fabliau ? Ne l'oublions pas : un progrès matériel correspondait partout à ce progrès littéraire.

Les villes affranchies, agrandies, gagnaient en population et en richesse; le commerce et l'industrie naissaient; les bourgeois entraient dans les cours du roi et figuraient aux États généraux. Pourquoi les communes, qui avaient une charte, des magistrats, des priviléges, et qui rentraient peu à peu dans les droits et dans la forme des cités antiques, pourquoi n'auraient-elles pas cédé facilement à l'idée d'avoir aussi un théâtre? Au sein de ces villes du XIIIe siècle, plus heureuses et plus vivantes qu'on ne le croit aujourd'hui, on voit reluire une ébauche encore grossière, mais joyeuse et animée, de la civilisation à venir : les arts y fleurissent ; il y a place pour le plaisir public comme pour la piété, pour l'étude et pour les affaires ; le goût des choses de l'esprit, qui a la vivacité de toutes les passions nouvelles, a suscité de bonne heure, sous des noms très-variés, de libres et fraternelles associations où les rangs se rapprochent, où les conditions se mêlent, où l'homme d'église, le magistrat, le bourgeois, l'étudiant, l'artisan font cause commune, et s'entendent pour cultiver ou pour encourager la poésie. Nous ne parlons pas seulement des sociétés de trouvères et de jongleurs, des confréries de francs-chanteurs et de ménétriers, qui ont, — nous l'avons dit plus haut, — une constitution spéciale : ce monde passablement bohême des artistes et des gens de lettres du moyen âge s'est distribué et classé en corporations, afin de se soutenir plus efficacement contre tous ses ennemis et contre le pire de tous, la pauvreté. Ce sont les jurandes et les maîtrises du « beau mestier de ménestrandie. » Mais en dehors de ces sociétés professionnelles, de leurs concours et de

leurs jeux sous l'ormel ou autres fêtes, il y a des réunions moins exclusives, dont le personnel est plus varié, dont l'accès est plus libre, et qui par leur composition, par l'esprit qui y règne, par le but plus général et plus élevé qu'elles se proposent, ressemblent à nos modernes académies : on les appelle *Chambres de rhétorique, Puys, Cours d'amour;* elles ont aussi leurs statuts, leurs solennités, leurs tournois poétiques; elles fondent des prix : quelques-unes sont assez riches pour distribuer aux membres actifs l'équivalent des jetons de présence et pour assurer une pension aux confrères invalides [1]. Voilà où le théâtre naissant va trouver en abondance des promoteurs et des soutiens, des légions d'hommes entreprenants qui se feront poëtes, organisateurs, machinistes, chefs de troupe, avec un zèle pour le moins égal à celui des chorèges du théâtre grec [2].

Quand les poëtes français, sous l'influence des causes générales et diverses que nous venons de signaler, se tournèrent vers le drame religieux pour se l'approprier, ils ne se bornèrent pas à le traduire du latin, ils l'enflèrent et le farcirent d'éléments étrangers, lui donnèrent une ampleur qui bientôt ne connut plus de mesure. Ces inventions, d'un mérite souvent fort douteux, étaient puisées à deux sources : l'une, sacrée, l'autre, profane. On prit à pleines mains, et bien plus largement qu'on ne l'avait osé jusque-là, dans les évangiles apocryphes et dans le merveilleux de la vie des saints, on abusa des fables pieuses avec une intempérance que la sévérité liturgique ne contenait plus [3]. A ces légendes la poésie mêla les siennes : les inventions du roman et de

1. Citons, par exemple, la chambre de rhétorique de Valenciennes. La retraite était de six deniers par jour, sans compter « l'honnête écuelle de viande qu'on distribuait aux confrères malades ou vieillis, le jour de leur fête. »

2. Les quatorze drames ou *Miracles* publiés dans le recueil de Montmerqué et attribués au XIVe siècle, semblent avoir été composés pour un *Puy :* ils se terminent par un *serventoys* en l'honneur de la Vierge ou par un *envoi au Prince,* c'est-à-dire, au président du Puy.

3. Les principaux ouvrages apocryphes du Nouveau-Testament sont : *l'Évangile de l'Enfance du Sauveur,* celui de la *Nativité de la Vierge,* l'*Histoire*

l'épopée, accumulées depuis deux siècles, envahirent le drame; l'imitation superficielle des mœurs contemporaines, le *fac simile* naïf de la vie bourgeoise et populaire s'y étala en toute liberté; les trivialités, les bouffonneries, le cynisme, qui flattaient les bas instincts des multitudes, y pénétrèrent à leur tour, y dominèrent peu à peu, achevèrent de corrompre l'austère simplicité du *Mystère* primitif, et perdirent, en l'avilissant, la scène chrétienne.

Vers quel temps ces changements ont-ils commencé? Reconnaissons d'abord que dans la France du moyen âge tout est local, partiel, irrégulier ; les mêmes causes n'agissent pas également ni partout à la fois : l'état moral et littéraire du pays reproduit l'incohérence et le morcellement de la situation politique. Cependant, et quelles que soient les exceptions ou les différences dont il faut tenir compte, nous croyons pouvoir soutenir comme très-probable, sinon comme certaine, l'opinion suivante : à la fin du XIII[e] siècle ou dans la première moitié du XIV[e] siècle au plus tard, le drame séculier et français succède au drame liturgique, et la coutume de jouer des Mystères, en dehors de l'église et de l'office religieux, commence à se répandre et à s'accréditer. Telle est la date que nous assignons à l'établissement du théâtre populaire et chrétien du moyen âge. La poésie dramatique s'élève et prend faveur au moment où la poésie lyrique du Midi s'éteint, où l'épopée du Nord décline. Longtemps les troubadours et les trouvères, qui étaient poëtes, déclamateurs et musiciens comme les rapsodes grecs, avaient donné satisfaction aux instincts dramatiques des foules par une sorte de mise en scène lyrique ou épique ; lorsque leur poésie, dépouillée de cet appareil, cessa d'être chantée et fut réduite à se faire lire, on demanda au drame les émotions ou les distractions qu'elle ne donnait plus.

Est-il besoin de le dire? La date historique de 1398 et de

de sa mort, par Méliton, évêque de Sardes, l'*Histoire des Apôtres,* par Abdias, et l'*Evangile de Nicodème.* — Voir *les Études,* de M. P. Douhaire sur le « cycle des apocryphes » dans l'*Université catholique.*

1402 marque le début, non pas de la littérature dramatique en France, mais de la plus célèbre des institutions dramatiques du moyen âge. Au commencement du XVe siècle, les *Confrères de la Passion* établissent à Paris une scène fixe et permanente, la seule de ce genre qui fût alors connue en Europe : c'est là un fait de grande conséquence; mais l'histoire des *Confrères,* malgré son importance et l'intérêt qui s'y attache, n'est qu'un chapitre de l'histoire générale du théâtre français. Combien d'autres sociétés, très-florissantes aussi, en France et à l'étranger, avaient joué des *Mystères* avant 1402! Combien de scènes improvisées, dans les couvents, dans les palais et les châteaux, sur les places publiques, avaient précédé l'établissement du théâtre parisien de la Trinité [1]! Ce théâtre a sur tous les autres un avantage, la stabilité et la durée; mais le progrès même, dont cette supériorité est l'indice, nous donne à penser que de nombreux essais avaient depuis longtemps popularisé le goût et l'habitude des représentations dramatiques.

A l'appui des raisons sur lesquelles notre opinion se fonde, nous pouvons alléguer deux sortes de preuves : à savoir l'existence de drames français composés du XIIe au XIVe siècle, et un ensemble de témoignages qui font mention du théâtre laïque et populaire vers le même temps. Nous avons déjà cité le Mystère français d'*Adam,* écrit au XIIe siècle, et joué, selon toute apparence, sur le parvis d'une église ; ajoutons-y un Mystère de la *Résurrection,* qui est du siècle suivant [2]. Le prologue de ce Mystère a seul été conservé ; mais aux détails compliqués de la mise en scène, on peut juger que la pièce était longue et la représentation soignée. On ne sait pas au juste où le *saint Nicolas,* de Bodel, et le *Théophile,* de Rutebœuf, l'un et l'autre en français, ont été représentés : est-ce dans un couvent, dans une église, sur une place publique ou dans

1. Les princes avaient des troupes d'acteurs à leurs gages; Giles Vilain et Jacquemart le Fèvre sont cités dans les comptes de la maison du duc Louis d'Orléans (celui qui fut tué en 1407) sous le titre de « *Joueurs de personnages* » au service de ce duc.

2. Montmerqué, *Théâtre français au moyen âge.*

une école [1], peu importe ; ce qui est sûr, grâce à deux monuments aussi curieux de l'ancienneté de notre littérature dramatique, c'est que le *Miracle* primitif, liturgique et latin, transformé dès le temps de Philippe-Auguste et de saint Louis en drame littéraire, commençait à enrichir le répertoire des jongleurs et des poëtes de profession. Le *Théâtre au moyen âge,* de Montmerqué, contient neuf *Miracles* français du XIVe siècle; le recueil manuscrit, d'où ils sont tirés, en renferme quarante et il est facile d'en lire les titres au complet dans l'édition de M. Jubinal [2].

Nous avons encore, du même temps, un Mystère de la *Nativité,* un Mystère de *Julien et Libanius,* tous deux en français, publiés par Édélestand du Méril. Nous lisons donc sans étonnement, dans la chronique rimée de Godefroy de Paris, qu'en 1313, parmi les fêtes qui furent célébrées lorsque Philippe le Bel arma chevalier son fils Louis le Hutin, figuraient des *Mystères et des Miracles* joués par les corroyeurs et les tisserands. Le chroniqueur paraît avoir vu le spectacle, car il en donne le compte-rendu. Selon M. de la Villemarqué, le *Mystère de Jésus,* en breton, fut représenté l'année 1365, au lendemain de la bataille d'Auray [3]. L'abbé de la Rue cite, d'après les historiens anglais, un Miracle de *sainte Catherine* composé par Geffroy, abbé de Saint-Alban, et joué par des laïques à Dunstaple, en Angleterre, un peu avant 1147, un Mystère de la *Pentecôte* joué à Chester en 1327, les *Enfants d'Israël,* à Cambridge en 1355, l'*Incarnation,* à Londres, en 1370, la *Nativité* représentée à Bayeux en 1350 et l'*Assomption*, dans la même ville en 1351 [4]. Un chroniqueur du XIIe siècle si-

1. Bodel vivait à la fin du XIIe siècle, Rutebœuf, sous le règne de saint Louis. — V. Montmerqué, *Théâtre au moyen âge.*

2. *Miracles et Mystères,* 2 vol., 1834. T. I, XXIV. — Bibliothèque nationale, manuscrit 7208.

3. Ce Mystère, qui a été traduit et publié par M. de la Villemarqué en 1865, était une traduction d'un Mystère français plus ancien dont le texte a disparu. M. L. Gautier a trouvé une *Passion* en provençal, certainement antérieure à 1365, et cette *Passion* est le plus ancien type aujourd'hui connu des drames de ce nom, joués au XIVe et au XVe siècle.

4. *Trouvères et Jongleurs,* t. I. Le jeu des *Sept Vertus* fut joué à Tours en 1390.

gnale le goût passionné des habitants de Londres pour ces représentations qu'un trouvère anglo-normand du XIIIe siècle, Guillaume de Wadington, décrit avec complaisance [1]. En 1243, un Mystère fut joué en plein air à Padoue; en 1264, une société de la même ville joua la *Passion* pendant la semaine sainte [2]. On donnait, en outre, dès ces temps anciens, ce qu'on appelait des *entremets,* c'est-à-dire des spectacles muets, des pièces à machines, où la pantomime suppléait la parole, des combats, des prises de villes, et même des essais de naumachie. En 1378, à l'entrée de l'empereur Charles IV à Paris, on donna en représentation le simulacre de la prise de Jérusalem, par Godefroy de Bouillon et Pierre l'Ermite; en 1383, à l'arrivée d'Isabeau de Bavière, on figura sur un théâtre le *Pas du roi Saladin,* l'un des plus fameux épisodes des croisades [3]. Ce n'est donc pas en 1402 que le goût des spectacles a commencé; mais ce qui jusque-là n'avait été qu'un plaisir de circonstance, une improvisation de la joie publique, l'ornement passager d'une fête, devint au début du XVe siècle, à Paris du moins, une habitude constante et un divertissement régulier, en un mot, un établissement [4].

1. V. Mathieu Paris à l'année 1110; Guillaume de Saint-Etienne, *Vie de l'archevêque saint Thomas* (Stowe, p. 480); *Description de la ville de Londres,* p. 73, etc. Il reste un vieux sermon anglais contre ces jeux, *Miraculis Pleyinge*. — *Hist. littér.* T. XXIV, 452.

2. Jubinal, *Mystères inédits* (1834). Les jeux dramatiques des écoles, en France et à l'étranger, remontent aussi fort loin. Ils sont aussi anciens que les universités. Il est vrai que ces pièces étaient en latin. — Edél. du Méril, p. 37. — Leibnitz, *Illustrations du Brunswick,* t. II, p. 311.

3. Froissard parle aussi, à cette occasion, « d'un ciel tout estellé qui s'élevoit à la première porte Saint-Denys et dans lequel de jeunes enfants apparillés et mis en ordonnance d'anges chantoient moult mélodieusement; et avec tout ce, une image de Nostre Dame qui tenoit son petit enfant, lequel s'esbatoit à un petit moulinet. » — Voir en outre, dans Froissard, Olivier de la Marche, Alain Chartier, Monstrelet, et dans la *Chronique scandaleuse* les *entremets* donnés pour l'entrée des rois Charles VI, Henri VI, Charles VII et Louis XI. L'une des plus célèbres représentations de ce genre est le *vœu du Faisan* figuré à Lille en 1453 à la cour de Philippe de Bourgogne.

4. C'est ici le lieu de soulever la question de savoir si dans le Midi, avant l'invasion de la langue et de la littérature française, il y a eu des *Mystères*

Sortons de la période obscure où nous avons étudié les transformations successives du drame primitif, et passons à l'histoire de la constitution de ce théâtre sécularisé. Ici, deux questions se posent : quelle était l'organisation matérielle du théâtre au moyen âge? où se recrutaient les poëtes et les acteurs? où se jouaient les pièces? Et, d'autre part, que faut-il penser du mérite littéraire des *Miracles* et des *Mystères* que le XIVe et le XVe siècles nous ont laissés? Examinons le sujet, tour à tour, sous ce double aspect.

§ II

Organisation matérielle du théâtre. Les auteurs et les acteurs. La scène, les décors et le public.

Les liens étroits qui avaient uni si longtemps le drame chrétien aux cérémonies du culte, ne s'étaient pas entièrement rompus après tous les changements que nous avons décrits, et plus d'une marque resta, dans le drame transformé, pour attester le caractère sacré de ses origines. D'abord les noms et les titres, traduits du latin, subsistèrent. On conserva le nom de *Mystères* aux sujets tirés de l'Évangile et de l'Ancien Testament; les légendes de la Vie des saints continuèrent à s'intituler *Miracles :* cette distinction fondamentale s'efface pourtant à mesure qu'on s'éloigne de l'époque primitive, car il n'est pas rare de voir, au XVe siècle, les deux dénominations se confondre. Un cycle particulier se forme à côté des sujets sacrés : ce sont les pièces d'origine profane, empruntées soit à l'histoire ancienne, soit à l'histoire nationale. Mais ces

en provençal. Des découvertes récentes, déjà citées, telles que la pièce des *Innocents* (XIIIe siècle), la *Passion* découverte par M. L. Gautier, le *ludus Sancti Jacobi* (XIVe siècle), nous permettent de répondre affirmativement. Il faut ajouter à ces drames celui de *Sainte Agnès,* en provençal du XIVe siècle, mentionné par nous, p. 286. — V. Bartsch, *Grundriss,* p. 81-86. Mais, d'un autre côté, il est facile de comprendre que la littérature nationale du Midi, ayant péri au XIVe siècle par le contre-coup des événements accomplis dans le siècle précédent, le drame provençal s'est très-peu développé, et c'est ce qui explique qu'il n'ait pas d'histoire.

drames, comme les autres, portent le nom de *Mystères* ou de *Miracles;* mœurs et croyances, tout y est chrétien, et nous voyons se renouveler dans les sujets grecs ou romains ce travestissement, cet anachronisme déjà signalé, à propos de l'épopée, dans le *Cycle de l'antiquité.* Comment des représentations théâtrales, parfois si contraires à la pieuse sévérité des premiers temps, ont-elles pu si longtemps s'intituler *Mystères?* Comment cette expression de la langue liturgique et théologique a-t-elle pu s'appliquer à tant d'histoires profanes et devenir synonyme de *spectacle,* ce mot si peu chrétien? C'est qu'au moyen âge et dans la langue ecclésiastique le terme de « mystère » avait une double signification : il n'exprimait pas seulement ces dogmes *terribles de la foi d'un chrétien,* comme dit Boileau ; mais en un sens plus restreint il s'appliquait aux cérémonies du culte et désignait l'office même, le déploiement visible et l'auguste apparence des rites accomplis dans l'église. Le *Mystère*[1], ainsi entendu, était, à proprement parler, la cérémonie sacrée, le spectacle pieux : nul titre, dès lors, ne convenait mieux aux drames chrétiens dont il rappelait à la fois le caractère primitif et l'esprit permanent.

Un autre souvenir des premiers temps se conserva jusqu'à la fin. Presque toutes les représentations continuèrent de se rapporter à la solennité du jour, et de s'inspirer de la circonstance sacrée : on jouait la *Nativité* à Noël, la *Résurrection* à Pâques, les *Miracles* des saints à l'époque de leur

1. Les exemples abondent pour mettre en lumière ce sens particulier du mot *mystère.* Le concile de Trullo, en 692, défend les danses et les cérémonies païennes, les mystères païens : « *Eas quæ fiunt nomine eorum qui falso apud gentiles Dii nominati sunt, saltationes ac mysteria* (en grec, τελεταί). — On trouve dans Du Cange « le mystère, c'est-à-dire les obsèques d'un défunt, » *exsequias vel mysterium alicujus defuncti.* (Gloss., T. IV, 446.) Ailleurs, *mysterium romanum* signifie le *rite romain* (ibid., IV, 594). — Dans des statuts de 1366 on désigne par ce nom *la fonction du prêtre* qui prend part à l'office : « Item clerici, dominicis diebus et festivis, missæ et horis intersint in cancello divinis officiis celebrandis et secundum sententiam sibi datam a Deo devote *mysterium suum impendant.* » (*Ibid.*, IV, 595.) — Ed. du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 57.

fête. Il est bien rare que les pièces du moyen âge, à moins qu'elles ne roulent sur des sujets romanesques ou profanes, se détachent des conditions particulières de temps et de lieu où elles sont nées et passent de cette forme concrète à l'état vague et abstrait d'œuvres purement littéraires. Le but d'édification, qui n'a pas cessé d'être le grand ressort de ces compositions dramatiques, se marque dans les prières du commencement, dans le *Te Deum* de la fin, dans les sermons qui servent d'intermèdes, dans les hymnes liturgiques littéralement traduits sous forme de *rondeaux* [1]. Quelquefois on expose les reliques des saints pendant la représentation du *Miracle* où leur vie est racontée [2]. Le clergé n'est plus le promoteur unique de ces solennités, mais il en reste l'auxiliaire actif et zélé; rien ne se fait sans lui: il fournit des acteurs, très-souvent des poëtes; son influence, bien que limitée par l'intervention séculière, demeure toute-puissante. Il avance ou recule les offices pour faciliter les représentations; il accorde des indulgences aux assistants; il prête les ornements sacerdotaux, tout le luxe sacré, le temple lui-même aux entrepreneurs de Mystères pour y construire leur théâtre. Jusqu'au milieu du XVIe siècle, l'habitude de jouer des pièces dans les églises s'est maintenue dans beaucoup de pays; on y jouait même des Farces et des Moralités, malgré les interdictions fulminées par les conciles [3].

1. A Romans, en 1509, pendant le Mystère des *Trois Doms,* on exposa les reliques des *Doms* eux-mêmes, saint Séverin, saint Exupère et saint Félicien.

2. Presque tous les *Mystères* et *Miracles* annoncent au début et à la fin l'intention pieuse qui est l'âme de cette poésie. Presque partout nous lisons des déclarations comme celles-ci : « A la gloire et honneur de Dieu et de ses saints, soit et au profit de nos âmes!..... »

— « En façon qu'à voir jouer ledit mystère, le commun peuple pourroit apprendre à vivre sainctement et dévotement. » (Jubinal, *Myst. du* XVe s., T. I.)

3. On lit dans les statuts de l'église de Tulle en 1497 : « Fiunt ibi moralitates vel simulachra miraculorum cum farsis. » (Du Cange, IV, 544.) En 1523, Louis de Canossa, évêque de Bayeux, fit représenter un Miracle à sa cathédrale à la fête de la Conception. En 1612 une pantomime des trois Rois se jouait encore dans la cathédrale de Bourges. (*Gallia christiana*. T. XI.)

La transformation du drame liturgique en drame séculier, du drame latin en drame français n'a donc pas le caractère d'une rupture avec le passé et d'une brusque révolution dans le goût public; c'est le développement normal et régulier d'une institution fidèle à son principe. Faisons l'histoire de ce progrès; voyons le drame se populariser et se répandre sous une forme agrandie, constituer un genre littéraire, devenir une fête nationale et même un plaisir profane, sans trahir la pensée religieuse, l'inspiration profondément chrétienne dont il est sorti.

Nous croyons juste de distinguer tout d'abord deux sortes de représentations : Les unes, en effet, attiraient un vaste public, intéressaient une ville, une province même, et formaient époque dans l'histoire locale; on les annonçait longtemps à l'avance; les imaginations travaillaient dans l'attente de l'événement, et quand tous les vœux étaient remplis, un long souvenir des merveilles contemplées restait au cœur des populations et survivait à l'effet du moment. D'autres, plus modestes et d'un moindre appareil, improvisées dans des circonstances moins solennelles, s'adressaient à un public spécial et restreint ; elles avaient pour théâtre un couvent, un collége, un château, quelque cité obscure, la « chambre» ou « le puys » de quelque confrérie ; elles n'excitaient qu'une faible rumeur et avaient peu d'écho. Grandes ou petites, les représentations se ressemblaient par le but poursuivi et les moyens employés, par le zèle des acteurs et la curiosité naïve des spectateurs, par la variété des causes imprévues qui donnaient l'impulsion aux entreprises dramatiques. Parmi ces causes, il y en avait de permanentes, comme les grandes fêtes de l'Église et les fêtes des saints; beaucoup

Le synode de Lyon en 1566 défendit d'exhiber des jeux, des tragédies, des farces avec armes, masques et tambours dans les églises, sous peine d'excommunication. Le concile de Tolède en 1473 avait fait une défense semblable : « Consuetudo inolevit in ecclesia, dum divina aguntur, ut ludi theatrales, larvæ, monstra, spectacula, necnon quam plurima inhonesta et diversa figmenta introducantur. » (Labbe, T. XIII.). — Ed. du Méril, p. 61.

étaient accidentelles et d'un caractère profane, par exemple, les entrées solennelles d'un roi ou d'un personnage important, les réjouissances ordonnées à l'occasion d'une naissance illustre, d'une paix heureuse, d'une victoire gagnée : les événements les plus ordinaires, un tournoi, un mariage, une foire célèbre, l'accomplissement d'un vœu formé dans le péril ou la maladie, servaient de prétexte aux représentations, et le théâtre devint bientôt un divertissement nécessaire à toute réunion d'hommes un peu nombreuse, un élément essentiel de la joie publique. Dans la vie sociale du moyen âge, il remplit la place occupée d'abord avec tant d'éclat par les charmantes fictions du cycle breton et par la poésie retentissante des Chansons de Gestes.

Supposons donc qu'à l'approche d'une de ces fêtes, et sous l'inspiration d'un de ces événements qui agitaient les esprits au moyen âge, l'idée soit venue à quelque « prud'homme, » dans une ville grande ou petite, dans une société laïque ou religieuse, de jouer un *Mystère* et de rehausser la solennité du jour par la magnificence d'une représentation théâtrale destinée à faire bruit vingt lieues à la ronde et à marquer d'une date mémorable la chronique du pays. Il faut tout créer : la pièce, la scène et la troupe ; pendant plusieurs mois cette création sera le rêve et le souci de la population tout entière. Dès que l'idée a rallié des partisans, les promoteurs de l'entreprise s'assemblent ; on forme, comme nous disons, une commission, et avec une sagesse pratique, digne de nos temps modernes, on traite d'abord la question d'argent. Si le projet, comme il arrive souvent, intéresse non pas seulement telle ou telle classe de personnes, mais le public sans exception, l'affaire devient alors municipale ; le conseil des échevins en est saisi et les fonds sont votés par la ville [1]. Les registres des anciennes capitales de nos pro-

1. Il y avait, d'ordinaire, un caissier de l'entreprise, « un receveur des deniers du mystère. » — Chronique du mystère de Saint Martin de Seurre (1496). Jubinal, *Mystères du* xve *siècle*, t. I, Introduction.

vinces portent la trace de ces subventions [1]. On s'adressait ensuite à un poëte ou « facteur renommé, » qu'on trouvait aisément dans les associations littéraires si nombreuses et si florissantes ; on lui commandait un *libretto* ou, selon le mot du temps, un *rollet,* qui ne se faisait guère attendre [2], et le Mystère une fois rimé et disposé « par personnaiges, » on montait la troupe et on l'exerçait. Où trouvait-on les acteurs? Un peu partout. Le clergé, les moines, les corporations de ménestrels et de jongleurs, la classe des marchands et des artisans fournissaient leur contingent; rien n'était plus mêlé que ces troupes d'exécutants et de figurants nécessaires à la mise en scène si compliquée du drame chrétien. C'est l'image en raccourci de la société contemporaine ; une même foi, une ardeur patriotique et religieuse, et, si l'on veut, un même goût pour le plaisir dramatique y réunit et y confond les conditions les plus diverses [3]. On sait que,

1. Voir notamment les comptes de la ville d'Angers en 1454, 1456, 1484, 1486, 1492, 1498. — « En 1486, 200 livres tournois sont données sur les deniers communs de la ville pour les feintes du mistère de la Passion. » Les échafauds ont coûté 28 livres, 4 sous, 2 deniers; 106 « flascons » de vin distribués aux joueurs ont coûté 27 sous, 6 deniers. La ville avait d'abord voté 100 livres, espérant que les quêtes faites par les joueurs suffiraient pour compléter la somme nécessaire; les quêtes n'ayant produit que 35 livres, 16 sous, 7 deniers, les joueurs menacèrent de laisser tout en l'état, et les échevins votèrent encore 100 livres. En 1484 on avait donné 100 livres tournois pour « un mistère de madame sainte Barbe. » En 1456 on vota 8 écus d'or à un entrepreneur pour avoir fait mettre au net le papier de la *Résurrection,* à un autre, 10 écus d'or pour avoir habillé les personnages, à un autre, 100 écus d'or pour la dépense générale dudit mystère. » — *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, T. XXII (1861), p. 69.

2. Le manuscrit du mystère de *Saint Martin*, joué à Seurre, fut remis cinq semaines après avoir été commandé. La représentation du poëme dura trois jours.

3. Dans la *Passion* qui fut jouée à Valenciennes en 1547 et qui dura 25 jours, un seigneur, un prévôt, un bailli figuraient parmi les acteurs, mêlés aux gens du peuple. C'est un exemple, entre mille, de ces mystères dont la représentation intéressait une ville entière. — Même remarque au sujet de la *Passion* qui fut jouée à Metz avec grand éclat en 1437. — Au contraire, dans le *Mystère de saint Louis*, composé par Pierre Gringore, tous les acteurs sont des bourgeois et des artisans: c'est que ce drame a été écrit non pour une ville, mais pour une association particulière, pour la confrérie de Saint-Louis dont faisaient partie les tapissiers et les merciers.

le cadre des *Mystères* s'élargissant toujours, les acteurs d'un seul drame se comptèrent bientôt par centaines [1]. Le moyen d'instruire, de discipliner, de faire mouvoir avec ordre et concert de pareilles masses! on y parvenait cependant, grâce à la bonne volonté générale, et les chroniques théâtrales du moyen âge ne manquent pas de signaler l'intelligence et l'aplomb des acteurs, les succès d'admiration ou d'hilarité obtenus par les rôles les plus marquants [2]. Du premier jour au dernier, la direction de ces troupes volontaires était confiée au poëte ou « facteur *des rôles,* » chargé de distinguer les aptitudes et de distribuer les responsabilités; on lui adjoignait des auxiliaires sous le titre de *conducteurs du jeu,* sorte de choréges ou de régisseurs [3]. Une fois le personnel embrigadé, on le soumettait à une exacte discipline; les acteurs juraient sur l'Évangile de ne pas manquer aux répétitions, et quand le serment perdit de sa force, ils durent s'engager par devant notaire « sur leur vie et sur leurs biens à parfaire

Cette confrérie tenait ses séances au Palais dans la salle de la table de marbre et avait fondé son service dans la chapelle de saint Blaise. A cette classe inférieure de mystères se rattache également le drame de *saint Crespin* et *saint Crespinien* (publié en 1836 par MM. Chabailles et Dessalles); cette pièce fut jouée en 1458 par la confrérie des cordonniers le jour de la fête de leur saint patron.

1. La Passion de Francfort compte 259 personnages; celle des frères Gréban, 490; le *mystère de sainte Barbe,* 98; les *Actes des Apôtres,* 494; *Saint Martin de Seurre,* 174; le *siége d'Orléans,* 135. — Voici la liste et la répartition des 494 personnages qui figurent dans les *Actes des Apôtres* de 1536. Le *Paradis* contient 32 personnages, l'*Enfer,* 19; il y a 13 apôtres, 7 diacres, 43 disciples, 4 cousins de Notre Dame, 5 Maries, 10 veuves, 11 femmes, 5 vierges, 18 filles, 8 empereurs, 11 rois, 5 reines, 14 prévôts, 19 proconsuls, 44 chevaliers, 23 écuyers, 63 juifs de la synagogue, 44 simples citoyens, 15 philosophes, 5 magiciens, 6 évêques, 14 pères de la loi, 9 tyrans, 8 geôliers, 9 messagers, 15 malades, 9 belistres, 3 matelots, 2 charretiers, 1 maréchal. L'un des diables s'appelle *Panthagruel.*

2. « Les dicts joueurs prirent une telle hardiesse qu'oncques lyon en sa tanière ni meurtrier en un boys ne furent jamais plus fiers ni mieulx assurez qu'ils estoient quand ils jouoient. » (*Chronique de Saint Martin de Seurre.*)

3. A Seurre, en 1496, pour le *Mystère de saint Martin,* il y avait 5 conducteurs du jeu, parmi lesquels étaient le maire et le poëte. — A Angers, en 1486, pour jouer *la Passion,* on choisit quinze « notables personnes chargées de faire faire silence au dict jeu, le lieutenant criminel, le lieutenant civil, un juge de la prévosté, le procureur du roy, un docteur régent en l'uni-

l'œuvre commune [1]. » Notez bien que, dans ces entreprises où le zèle, la piété et la gloire soutenant tous les courages surmontaient tous les obstacles, non-seulement on s'imposait gratuitement cette gênante assiduité, cette longue école de l'art dramatique, mais certains rôles, au jour de l'action, n'étaient pas sans péril. Plus d'un damné fut retiré meurtri et sanglant des mains de Satan et de ses suppôts trop consciencieux dans leur office ; on cite un prêtre de Metz, qui, figurant Jésus en croix, faillit être crucifié pour tout de bon ; un autre acteur, non moins réaliste, représenta Judas pendu à un arbre avec tant de vérité qu'il en devint tout blême et pensa rendre l'âme [2].

Tout le monde a fait son devoir, la pièce marche aux répétitions ; le grand jour approche. On se met alors en quête d'un célèbre machiniste ou « constructeur de secrets, » pour dresser les « échafauds. » Comme le drame, la scène est infinie : elle doit représenter tout ce qui existe, le ciel, la terre et les enfers. Deux systèmes d'échafauds étaient tour à tour préférés, suivant l'emplacement, et suivant le goût de l'architecte : ou bien, on superposait les étages, les *establies,* ou bien on les allongeait de niveau, sur le même plan. Le premier système était le plus généralement suivi, comme exigeant un moindre espace ; dans le second système, il y avait, pour ainsi dire, autant de scènes distinctes que d'épisodes [3].

versité et plusieurs élus de la ville. » (*Biblioth. de l'École des Chartes*, 5e série, T. II, p. 76).

1. On mettait à l'amende ceux qui manquaient aux répétitions. O. Leroy, *Etude sur les Mystères,* p. 115.

2. *Mystère de la Passion* joué à Metz en 1437. « Fut Dieu un sire appelé seigneur Nicolle, curé de Saint-Victour de Metz ; lequel fust presque mort sur la croix s'il n'avait été secouru... Et un autre prestre qui s'appeloit messire Jean de Nicey fut Judas ; lequel fut presque mort en pendant, car li cuer lui faillit et fut bien hastivement dépendu. » *Chronique de Metz,* citée par Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, T. IV, 168.

3. Emile Morice, *Histoire de la mise en scène jusqu'au Cid,* Paris, 1836. — Le manuscrit du Mystère de la *Passion*, conservé à la bibliothèque nationale (nº 12,536) porte en tête une enluminure signée Hubert Cailleau, donnant le *pourtraict du hourdement ou téâtre come il estoit quand fut joué le*

Où s'élevaient ces constructions? Les plus vastes étaient dressées sur les places publiques, quelquefois en plein champ ou sur le revers d'une colline ; les plus ordinaires s'abritaient dans les jeux de paume, les couvents, les colléges, les hôtels ou châteaux, et les églises. Les villes où subsistaient des arènes et des débris de cirques romains les employaient à cet usage. A Bourges, en 1536, pour représenter le mystère des *Actes des Apôtres* on éleva sur le circuit de l'ancien amphithéâtre ou fossé des vieilles arènes romaines « un amphithéâtre à deux étages surpassant la sommité des degrés, couvert et voilé par dessus pour garder les spectateurs de l'ardeur et intempérie du soleil, tout bien et excellement peint d'or, argent, azur, et autres couleurs que impossible est savoir le réciter [1]. » Ces théâtres, ainsi établis, se divisaient en étages dont chacun représentait une ville, une province, un royaume, et ces étages, subdivisés à leur tour, figuraient de moindres localités. L'ensemble de la scène se nommait l'*Eschafault,* le *Jeu,* ou le *Parloir :* on plaçait au sommet le Paradis, l'Enfer au bas, le Purgatoire au milieu [2]. Toutes les splendeurs du luxe gothique, étoffes de velours et brocard, tentures et tapisseries, s'étalaient dans le Paradis où Dieu et les saints étaient représentés par le haut clergé : de là ce mot d'un machiniste du temps, « voici le plus beau paradis que vous ayez jamais vu et que vous verrez jamais [3]. »

Mystere de N. S. J.-C. La scène est sur un seul plan; tout est juxtaposé et non superposé. La barrière qui séparait le public des acteurs s'appelait *créneau.* — Alphonse Royer, *Histoire universelle du Théâtre,* T. I, p. 218. (1869.)

1. Jubinal, *Mystères inédits du* XVe *siècle* (1834), T. I, Introduction. — Chaumeau, *Chronique de Bourges,* XVIe siècle. — Cet ancien amphithéâtre romain d'*Avaricum* ne fut comblé qu'au XVIIe siècle. Il existe deux descriptions des *Actes des Apôtres;* l'une est de Chaumeau, historien contemporain, et l'autre de Jacques Thiboust, secrétaire du Roi. La relation de celui-ci fut imprimée en 1836. — Sur cette représentation célèbre, voir les savants articles du baron de Girardot dans les *Annales archéologiques* de M. Didron, T. XIII et XIV.

2. Quelquefois dans les théâtres dressés sur un seul plan et non étagés, le paradis était à un bout et l'enfer à l'autre.

3. Guillaume Boucher, XXVIIIe « Sérée. » Dans les *Actes des Apôtres,* les cos-

Un orgue, dissimulé sous les tentures, accompagnait le chœur des Anges. Au bas de l'échafaud on voyait s'ouvrir et se refermer successivement la bouche d'enfer qui donnait entrée aux diables sur la scène et les recevait à leur sortie [1]. Là était l'attirail diabolique, chaudières fumantes, couleuvrines, arbalètes et canons. D'ordinaire, le Purgatoire avait la forme d'une tour carrée, environnée de filets ou d'étoffes claires à travers lesquelles on apercevait les âmes captives, tandis que par derrière une troupe d'hommes criant et hurlant, « tous à une voix ensemble, » donnaient aux spectateurs l'idée et l'impression des souffrances endurées par les prisonniers de la tour.

Si le Ciel, l'Enfer et le Purgatoire se reconnaissaient facilement, les diverses contrées de la terre, que rien de précis ne caractérisait, aidaient peu à l'intelligence de la pièce : pour suppléer à ce vague d'une mise en scène trop primitive, on disposait çà et là des écriteaux qui indiquaient les lieux célèbres, les principales stations et plaçaient quelques points de repère dans la série confuse des événements. Décorateurs et poëtes étaient pareillement dispensés de la couleur locale : mais ce public de bonne volonté accordait à tout le monde de bien autres licences ! A défaut d'art et d'élégance, ces constructions improvisées pour la circonstance, et aussi éphémères que l'improvisation dramatique du poëte, se faisaient remarquer par un certain savoir-faire et

tumes étaient splendides. Les simples portefaix, mendiants, voleurs, belistres et autres gens de même espèce y figuraient « couverts de velours. » Satan y était vêtu d'un « veloux cramoisi damassé et à long poil, ceint d'un sayon fort long qui lui couvroit sans cesse la teste et la queue. »

1. « Et étoit la bouche d'enfer si très-bien faicte, car elle ouvroit et clooit quand les diables y vouloient entrer et yssir, et avoient de gros dos d'acier. » *Chronique de la Passion de Metz.* — De Beauchamp, *Recherches sur l'ancien théâtre français,* T. I. — Dans les *Actes des Apôtres,* le paradis avait 12 pieds de long et 8 pieds de large. L'enfer, large de 8 pieds aussi et long de 14 pieds, était « faict en fasson d'un roc sur lequel étoit assise une tour toujours brûlante et faisant flammes, en laquelle étoit Lucifer vestu d'une peau d'ours où à chascun poil pendoit une papillote. » — Baron de Girardot, *Annales archéologiques,* T. XIII.

par un agencement habile[1]: c'est ainsi qu'on y trouvait ménagés certains réduits destinés à masquer les détails scabreux ou déplaisants ; le goût peu délicat du moyen âge avait cependant pressenti et, à un certain degré, pratiqué la maxime de Boileau :

> Mais il est des objets que l'art judicieux
> Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux[2].

Du côté des spectateurs, la science du machiniste se signalait par un commencement d'invention et par un essai de confortable : des loges étaient réservées aux personnes de marque, ou, si l'on payait, aux mieux payants[3]. Un fait prouve l'importance du machiniste et la considération attachée à son travail : dans les finances municipales où il est question de *Mystères,* le « constructeur de secrets » qui a dressé les échafauds figure à côté du poëte qui a fourni les rôles. Quelquefois l'enchevêtrement des noms et qualités est tel qu'on ne distingue pas facilement ce qui est attribué au charpentier et ce qui revient au poëte : machinistes et dramaturges sont payés à la toise. En général, le théâtre, comme la pièce, ne servait qu'une fois; l'un et l'autre avaient la durée d'un jour de fête. Certaines villes pourtant, sans compter Paris, eurent l'idée de bâtir un théâtre fixe et permanent. A Doué, près de Saumur, on avait creusé dans le roc un amphithéâtre; à Autun, en 1516, on fit une salle en bois de

1. Nous renvoyons aux curieux articles du baron de Girardot pour lire la très-longue rubrique du mystère des *Actes des Apôtres.* Tout y est prévu, noté, indiqué et spécifié. On lit une foule de détails tels que ceux-ci : « Fault des *lunettes pour Sathan*... Fault *un chien qui chantera* par le commandement de Simon Magus... Fault *un asne* pour saint Pol... Fault *des oyseaulx* pour Agrippe aller voler aux perdrys... Fault *un mouton* pour décoller au lieu et place de Simon Magus... »

2. Ces réduits étaient des espèces de niches fermées de rideaux. *Hist. du Théâtre*, par les frères Parfait (1735), T. I, p. 66.

3. A Romans, dans le Mystère des *Trois Doms*, il y avait 84 chambres ou loges payées 3 florins pour toute la durée du spectacle. Les autres places coûtaient 1 sou par tête les deux premiers jours et moitié à partir du 3e jour. — A la *Passion* de Vienne en 1510, les loges étaient louées 4 écus d'or au soleil pour tout le temps et les autres places un demi-sou par jour. Edelestand du Méril, *Origines latines du Théâtre moderne* (1849).

charpente pour contenir 80,000 personnes; les théâtres d'Angers, de Saumur, de Poitiers étaient couverts d'ardoises, ornés de peintures à l'intérieur : on en voyait encore des restes à Saumur sous Henri III[1]. Ne craignons pas de le répéter : le plaisir dramatique, au moyen âge, est profondément entré dans les mœurs populaires; le théâtre, d'origine religieuse, est devenu une institution nationale, et les récits les plus animés ne suffisent pas à décrire l'enthousiasme excité par ces représentations.

Il faut demander aux vieilles et causeuses chroniques, écrites au lendemain de l'événement avec la chaleur de la première impression, quel entrain, quelle vivacité sincère, quelle allégresse éclatait dans ces réjouissances où l'élan spontané était tout, où les rangs se mêlaient, où l'inégalité s'oubliait, où tous les cœurs s'exaltaient à l'unisson. Voici le grand jour venu : les campagnes affluent à la ville, et d'innombrables visiteurs accourent des pays voisins. La veille, ou quelques jours auparavant, on a fait en grande pompe, avec force trompettes, l'annonce ou le *cry* du Mystère, en déployant sur les places et dans les carrefours une immense cavalcade; ce *cry* est en vers comme la pièce[2]. Quand le soleil, qui doit éclairer de telles magnificences, s'est enfin levé, il trouve tout le monde à son poste, les acteurs sur les échafauds, le public impatient en face de la scène : sans plus tarder le *jeu* commence [3]. De sages mesures ont été concertées pour assurer le succès de la fête et la sécurité des spectateurs. Par ordre des échevins, les maisons sont fermées, les travaux interdits, tous les métiers chôment et

1. F. Parfait, *Histoire du Théâtre français*, T. II, 253-262.

2. V. Dans les frères Parfait, T. II, p. 348, la description du *Cry* qui a précédé la représentation des *Actes des Apôtres* à Paris, le 16 décembre 1540. Le *Cry* a la forme d'une ballade, composée de quatre strophes à refrain, avec un envoi : en tout une cinquantaine de vers. — Le *Cry* du Mystère de *Saint Martin de Seurre* fut fait par 180 acteurs à cheval.

3. Souvent on disait la messe sur le théâtre même, avant de commencer; et le soir, quand le spectacle était fini, on allait à l'église chanter un *Salve, Regina*.

le plaisir est obligatoire; des chaînes sont tendues à tous les passages, près du rempart; l'on double la garde des portes, pour éviter les surprises et les coups de main de l'ennemi qui, en ce temps-là, n'était jamais très-loin. Défense est faite de porter bâtons ou armes offensives; les hôteliers ont ordre de s'enquérir de la qualité et de la nationalité des voyageurs; pendant le spectacle, des rondes parcourent les rues désertes pour surveiller les « crocheteurs et autres mauvaises gens [1]. » Le soir, « les lanternes » brillent aux fenêtres, et la ville repose dans l'émotion de la joie du jour, dans l'attente des joies du lendemain [2]. Il est bien rare, en effet, qu'une seule journée épuise la richesse du drame, la curiosité du public, les merveilles d'un programme si solennellement publié. La durée moyenne d'un honnête Mystère est de trois jours, à raison de huit heures par jour : la séance du matin commence à huit heures et finit à midi; celle du soir reprend à deux heures jusqu'à six heures : dans l'intervalle, chacun s'en va dîner. On cite des drames qui ont duré dix, vingt-cinq ou même quarante jours [3]. Il fallait de robustes appétits pour supporter et dévorer ces morceaux pan-

1. Extrait des registres de la municipalité d'Angers, à l'occasion du Mystère de *la Passion* joué le 20 août 1486 : « Durant les dicts jeux, à chascun des deux côtés de la ville il n'y aura qu'un portal ouvert, et encores n'y aura que la planche et le guichet. A la garde des deux portaux, il y aura 20 hommes armés pour chascun d'eux. Il y aura de plus 25 hommes pour faire des rondes..... Les chaînes de la ville et le portau de Boisnet seront fermés et les clefs baillées à M. le maire. Inhibition de porter bastons invasibles et deffensables par la ville sous peine de prison et d'amende. Sur pareilles peines, que chascun fasse silence et obéisse aux préposés. Pour mieux commencer et avoir silence, sera dite une messe sur un autel honnestement dressé... etc. » — *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 5e série, T. II, p. 76.

2. « Et fist-on mettre les lanternes aux fenestres tous les dicts jours durant. » *Chronique de la Passion de Metz* (1437). — « Et ordonna le maire de fermer les boutiques et que nul ne fust si osé ni si hardi que de faire œuvre mecquanique en la dicte ville, l'espace de 3 jours ensuivant. » *Chronique de Saint Martin de Seurre* (1496).

3. La *Passion* d'Angers, en 1486, dura 4 jours, la *Vie du Christ,* à Poitiers, en 1534, dura 11 jours, la *Passion* de Valenciennes, en 1547, dura 25 jours, les *Actes des Apôtres,* à Bourges, en 1536, durèrent 40 jours. — La fin des

tagruéliques de poésie théâtrale : les festins de l'esprit, au moyen âge, ressemblent à des noces de Gargantua.

Telle était donc la première division imposée aux Mystères, division toute matérielle qui les coupait en parties égales, en tranches uniformes, mesurées par la durée du spectacle. Dans le cadre de ces *journées,* assez fidèlement indiqué par les *rubriques,* le poëte avait semé des intermèdes et ménagé des repos. On interrompait l'action pour chanter un *rondel,* un *silete,* quelque « motet ou dict piteux [1] ; » la pantomime remplaçait le dialogue : des personnages muets, figurant un groupe de sirènes, ou un groupe de pénitents, formaient des tableaux vivants. On avait aussi recours à la statuaire mobile, aux crucifix qui marchaient, aux images de la Vierge et des Saints qui reproduisaient les gestes et les attitudes ; plus d'un drame fut égayé et diversifié par une exhibition de marionnettes [2]. La messe et le sermon, intercalés dans les Mystères, étaient un autre élément de variété : la messe se disait souvent au début, pour sanctifier le plaisir à venir et pour aider « les préposés » dans la tâche difficile d'obtenir le silence [3]. Quand la foule était par trop houleuse, et lorsqu'elle devint, dans les der-

journées est indiquée dans les rubriques, quelquefois même dans le texte de la pièce. — V. dans les frères Parfait, T. I, p. 72, la division en journées du grand Mystère de *la Passion.*

1. On lit dans les rubriques : « Icy chantent un *silete.* » — « Icy sera licite d'avoir des enfants qui chanteront quelque dict piteux, comme *Domine, non secundum peccata nostra* qui se dit en karesme, et pareillement avoir certains personnages tous nuds (c'est-à-dire en chemise) en manière de pénitents. » (*Mystère du Vieux-Testament,* F. Parfait, T. II, 345.)

2. *Histoire des Marionnettes*, par Ch. Magnin, p. 59, 63, 114, 118.

3. Dans le Mystère de *l'empereur Julien et Libanius son sénéchal,* trois bourgeois entendant sonner vont au sermon et discourent entre eux :

1er BOURGEOIS.

Il ne peut estre que n'ayons
Bon sermon, seigneurs, sans deffaut,
Car nostre évesque en l'eschaffaut
Voy jà monte qui le fera.
Bien scay que tost commencera,
Cà venez, compère Robert ;

niers temps, moqueuse et récalcitrante, on imagina en certains pays de promettre des indulgences à ceux qui se tairaient, et de menacer d'excommunication ceux qui siffleraient [1]. Ces spectacles étaient-ils absolument gratuits? La gratuité nous semble avoir été le fait constant et l'habitude; mais cette règle a souffert, surtout vers la fin, bien des exceptions. Souvent on sollicitait la générosité du public par des quêtes, comme à l'église; parfois même on faisait payer à l'entrée le prix des places. Une *Passion,* jouée à Valenciennes en 1547, rapporta 4,680 livres, bien qu'on ne payât qu'un liard par tête, tant il y avait presse [2]. On cite, parmi les plus dispendieuses représentations, le Mystère des *Trois Doms,* joué à Romans en 1509 : il dura trois jours et coûta 14,920 livres [3].

L'histoire a gardé le souvenir de quelques-unes de ces solennités dramatiques qui ont remué le cœur des populations chrétiennes et leur ont apporté, dans les plus tristes jours

Séez-vous sur ceste herbe vert
De coste moy.

2e BOURGEOIS.

Voulentiers, compère, par foy;
Vez me là jus.....

Suit le sermon en prose tiré de saint Basile. — (Éd. du Méril, *Orig. du Théâtre moderne,* p. 317-319.) — De là l'existence d'un certain personnage appelé le *quéreur de sermons :* c'est celui qui prévient le public qu'on va prêcher.

1. A propos d'un Mystère joué à Chester, mille jours d'indulgences furent accordés aux assistants au nom du Pape, et 400 jours au nom de l'évêque. (Warton, *Histoire de la poésie anglaise,* section XXVIII, T. III, p. 44.)

2. Onésyme Leroy, *Étude sur les Mystères,* p. 130-137.

3. Quand il y avait excédant, du côté des recettes, les acteurs ou *joueurs* se partageaient le bénéfice. Ainsi, à Angers en 1486, le produit monta à 5,409 livres; les dépenses n'avaient été que de 4,179 livres. Il y eut un bénéfice de 1,230 livres. A Romans au contraire, en 1509, la perte fut de 14,920 livres. L'auteur de la pièce, le chanoine Pra, avait reçu pour droits d'auteur 2,190 livres. Il y avait pour 156 livres de papier, c'est-à-dire de copie pour le manuscrit; les échafauds coutèrent 5,545 livres; les décorations et les machines, 5,627 livres. — Le Mystère des *Trois Doms* (des trois seigneurs) a été imprimé à Lyon en 1848.

de la guerre étrangère ou de la servitude intérieure, un allégement et une trêve. Nous avons le récit d'une *Passion* jouée à Metz, avec grand éclat, en 1437, par ordre de l'évêque, Conrad Beyer. On avait invité la noblesse de Lorraine, celle du Palatinat du Rhin et de toutes les provinces voisines. Le Mystère fut représenté, le 3 juillet, dans la plaine de Veximiel et se prolongea pendant plusieurs jours. Témoin ébloui de ces magnificences, le curé de Saint-Euchaire en fit une relation chargée de noms illustres, pleine de détails caractéristiques, et ce récit est venu jusqu'à nous [1]. Les *Annales d'Aquitaine,* par Jean Bouchet [2], vantent la beauté du Mystère de la *Résurrection,* qui fut représenté à Angers en 1486, au milieu d'une affluence extraordinaire de spectateurs : ce même drame, composé par Jehan Michel, docteur en médecine, régent de l'Université d'Angers, passa d'Angers à Poitiers, la même année, et fit le tour de l'Anjou et du Poitou en provoquant dans toutes les villes les mêmes élans d'enthousiasme [3]. Ce fut aussi un grand événement pour les Flandres et le Hainaut que la représentation du Mystère de la *Passion,* donnée à Valenciennes en 1547. Parmi les acteurs, on vit un grand seigneur, un prévôt, un bailli, mêlés à des gens du peuple; plusieurs jeunes filles, contrairement à l'usage, y jouaient des rôles : le spectacle dura vingt-cinq jours; la pièce, approuvée par l'archevêque de Cambrai, comptait 40,000 vers. Un poëte, nommé Roland Girard, clerc du béguinage en la dite ville, « avait fabriqué, par son art rhétorical, les dictes vingt-cinq journées [4]. »

1. F. Parfait, T. II, p. 255.
2. *Annales d'Aquitaine,* par Jean Bouchet, p. 168. — Comptes-rendus de la nation d'Angers, par Jean Binel. — F. Parfait, T. II, p. 253-262. — Jean Bouchet, né en 1476, mourut en 1555. Procureur de son état, poëte et annaliste par goût, il composa : *L'Amoureux transi sans espoir, le Labyrinte de fortune, les Regnards traversant les voies périlleuses de ce monde,* etc.
3. Sur l'auteur véritable de ce *Mystère*, V. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, T. XXII (1861). — F. Parfait, T. II, p. 253-262.
4. O. Leroy, *Étude sur les Mystères* (1837), p. 129. — Dans la *Passion* de Metz, en 1437, une jeune fille aussi joua un rôle, et elle le joua si bien qu'un gentilhomme s'éprit d'elle et l'épousa.

Mais de toutes ces chroniques littéraires et dramatiques, la plus curieuse à consulter, celle qui exprime avec la vivacité la plus sincère les sentiments des contemporains et nous met sous les yeux le tableau le plus instructif des incidents nombreux dont se composait alors l'histoire d'une représentation, c'est assurément le compte-rendu, nous pourrions dire le feuilleton du Mystère de saint Martin, joué à Seurre, en 1496 [1]. Ce compte-rendu a été rédigé, peu de jours après l'événement et sous l'impression toute vive de l'émotion populaire, par l'auteur même de la pièce, qui avait été aussi l'organisateur de la fête, maître Andrieu de la Vigne, « facteur du roi, vénérable et discrète personne, » l'un des amis d'Octavien de Saint-Gelais et l'un des secrétaires d'Anne de Bretagne. Nous avons encore ce Mystère, dont le spectacle dura trois jours, et mit en mouvement deux cents acteurs environ, parmi lesquels figurent deux des ancêtres de Bossuet [2]. On sait, en effet, que la famille de l'illustre évêque était originaire de Seurre [3].

Un économiste de la fin du XVIe siècle, Bodin, dans un traité sur les monnaies et sur le commerce, remarquait que la France, depuis la fin de la guerre de cent ans jusqu'au commencement des guerres de religion, c'est-à-dire pendant un bon siècle, avait été heureuse et tranquille : durant cette période de paix et d'abondance, à peine troublée par des guerres lointaines ou par les agitations passagères de la féodalité vaincue, on avait, disait-il, rebâti les villes, repeuplé les villages, défriché les terres, et la valeur du « noble royaume de France » avait décuplé [4]. Ce fut là le beau temps des représentations dramatiques ; elles se multi-

1. V. Jubinal, *Mystères inédits du* XVe *siècle*, Introduction. — Andrieu de la Vigne mourut en 1527. Sa pièce la plus célèbre était le *Verger d'honneur*, souvent cité par les poëtes de ce temps. Il s'y était surpassé. — Lire l'analyse de ce Mystère dans O. Leroy, p. 285-288.

2. Un Estienne Bossuet *faisait la mère Saint Martin* et un Jacques Bossuet, qualifié de messire, *faisait le second prêtre*.

3. Histoire de Bossuet, par M. Floquet, t. 1, ch. 1.

4. *Réponse à M. de Malestroit*, 1568 et 1598.

plièrent et fleurirent entre les invasions anglaises et les soulèvements du protestantisme armé, sous le gouvernement aimable et doux des Valois ; les populations rassurées, enrichies, provoquées au plaisir par l'exemple du prince, se livrèrent sans contrainte à leur goût pour des fêtes qui plaisaient au monde et à Dieu, et qui, affranchies de la terreur de l'étranger, n'avaient pas encore à craindre l'hostilité de l'hérétique [1].

Nous avons vu comment s'est constitué, d'un bout de la France à l'autre, sous l'inspiration vive et profonde du sentiment religieux, le théâtre chrétien ; comment, sorti des Églises au XIIe siècle, il s'est transformé peu à peu, s'accommodant aux institutions et aux mœurs nouvelles : il est évident que le théâtre parisien des *Confrères de la Passion,* fondé en 1402, n'est qu'un élément de ce vaste ensemble et ne forme qu'un incident particulier de cette histoire générale. Paris a suivi le mouvement et n'a point donné l'impulsion. Ce qui a donné l'élan, sur tous les points à la fois, c'est l'âme religieuse de la France. La société des *Confrères* était une association entre mille, absolument pareille à ces réunions ou corporations instituées dans toutes les villes de France et qui ont exercé sur le développement de notre littérature nationale une action si puissante. On peut même dire que, loin de briller au premier rang dans cette infinie diversité des confréries littéraires, elle appartenait à la classe la moins relevée et la moins savante [2] : ni le mérite des pièces, ni

1. Nous pouvons citer encore, parmi les représentations célèbres du moyen âge, l'*Incarnation* et la *Nativité* jouées à Rouen en 1474; la *Passion* composée par Simon Gresban et représentée à Abbeville en 1452, à Amiens en 1455; la *Passion* jouée à Vienne en Dauphiné, en 1510; *les Actes des Apôtres* représentés à Bourges en 1536, le 30 avril. Dans ce dernier drame, long de 61,908 vers, et qui dura 40 jours, les plus notables personnages figurèrent comme acteurs. Ceux des chanoines qui y jouaient un rôle furent exemptés des offices par décision du Chapitre. — Baron de Girardot, *Annales archéologiques*, T. XIII et XIV.

2. En 1548, les confrères de la Passion étaient des maîtres-maçons, des courtiers jurés de chevaux, des maîtres paveurs, etc. On voyait figurer parmi eux un huissier de la cour des aydes, un sergent à verge au Châtelet, etc.

l'habileté des acteurs ne distinguent ce théâtre parisien des autres théâtres que le zèle de la province improvisait ; son unique supériorité, son caractère original est dans sa continuité et sa durée. Nous l'avouerons sans peine : ces représentations à huis-clos, données à la bourgeoisie et au peuple de Paris entre les murs de l'hôpital de la *Trinité,* nous touchent et nous intéressent beaucoup moins que ces solennités à ciel ouvert qui se déployaient devant une ville enthousiasmée et remuaient une province entière. Tout est faible et médiocre dans la littérature dramatique du moyen âge, tout, excepté le sentiment naïf et sincère qui groupe au pied des « eschaffaux » les populations; là est la grandeur et la beauté du spectacle; la poésie n'est pas dans la pièce, elle est dans la foule. Mais le théâtre des *Confrères,* inférieur sous ce rapport aux éphémères et brillantes créations de la province, a pris la consistance et la fixité d'une institution ; soutenu par la force permanente de vastes agglomérations d'hommes, il a, en se perpétuant, posé la première assise, la base ferme et stable sur laquelle s'est élevé plus tard le théâtre moderne. C'est là son titre historique.

Il nous suffira de résumer ici les commencements, si souvent décrits, de cette société célèbre. En 1398, ce n'était qu'une réunion de bourgeois de Paris, formée par le hasard des relations de voisinage, de négoce ou d'amitié, qui, suivant le goût du temps et la mode régnante, s'essayait à jouer des Mystères, le dimanche, après Vêpres, dans le bourg de Saint-Maur. En 1402, c'est une association régulière, consolidée par ses premiers succès, par les résistances qu'elle a vaincues, maîtresse enfin d'un privilége octroyé par le roi et enregistré au Parlement [1]. La faveur croissante du public en fit bientôt une puissance. Pour obtenir l'autorisation que le Prévôt de

(Acte notarié de l'acquisition de l'hôtel de Bourgogne. — F. Parfait, t. I. p. 58.) — Les deux premiers maîtres de la confrérie fondée en 1402 s'appelaient Jehan Dupin et Guillaume de Doisemont. Ils sont nommés dans les lettres patentes de Charles VI. (F. Parfait, t. I, p. 38.)

1. Les lettres patentes de Charles VI furent délivrées le 4 décembre 1402. Elles sont citées tout au long dans le t. I, des F. Parfait, p. 36.

Paris avait refusée d'abord à un rassemblement fortuit et sans caractère défini[1], la société fut obligée de s'ériger en *Confrérie* et de prendre un caractère religieux qui lui permît de recevoir un titre légal. Selon l'usage, les nouveaux confrères fondèrent le service de leur association dans une église, et choisirent à cet effet l'église de l'hôpital de la Trinité. Cet hôpital, situé près de la porte Saint-Denis, à l'entrée du faubourg, avait été fondé en l'an 1100 pour abriter les pèlerins[2] et les voyageurs qui, arrivés trop tard, trouveraient les portes de la ville closes le soir : c'était, à vrai dire, et suivant l'étymologie latine, un *hôtel* plutôt qu'un hôpital, une maison où l'on recevait l'*hospitalité*. L'hôtel, fort peu rempli, était desservi par des religieux de l'ordre des Prémontrés. Il possédait une vaste salle, presque toujours déserte, longue de 126 pieds, large de 36, élevée un peu au-dessus du rez-de-chaussée et soutenue par de fortes arcades. Les confrères, avec l'assentiment des religieux, y dressèrent leur théâtre, et la foule accourut. La popularité des spectacles à Paris date de ce temps-là. Ainsi s'explique la naissance,

1. L'ordonnance du prévôt de Paris, faisant défense de jouer, est du 3 juin 1398. Il est probable que le prévot voulut défendre surtout la *continuité* des jeux, l'*habitude* de jouer à *huis-clos*. Le théâtre deverant une institution, une coutume populaire et permanente, la police en prit ombrage et, pour couper court aux abus toujours possibles, supprima l'usage.

2. F. Parfait, t. I, p. 41. Il fut fondé par deux gentilshommes allemands, nommés Guillaume Escuacol et Jean de La Passée, qui achetèrent pour le bâtir deux arpents de terre hors de la porte Saint-Denis en l'an 1100. — Selon toute apparence, l'opinion erronée qui attribue aux pèlerins l'invention des premiers mystères, est venue de ce fait que nous rapportons ici : l'établissement du premier théâtre fixe dans une maison destinée à recueillir et héberger des pèlerins. Il s'est fait dans les souvenirs lointains du peuple de Paris une confusion entre les hôtes anciens et les hôtes nouveaux de l'hôpital de la Trinité. On a mêlé les pèlerins et les *confrères*; peut-être aussi quelques pèlerins et voyageurs de l'Hôpital prirent-ils part aux représentations. Mais l'origine de cette tradition recueillie par Boileau est probablement là. On se rappelle les vers de Despréaux qui, du reste, connaissait fort peu tout ce passé gothique :

> De pèlerins, dit-on, une troupe grossière
> En public, à Paris, y monta la première.

— *Art Poétique,* chant III, v. 83.

à première vue surprenante, du théâtre dans un hôpital.

Le xv[e] siècle tout entier, avec ses révolutions et ses désastres, passa sur l'institution en l'affermissant. La confrérie, renouvelée et perpétuée par l'élection, servie par des poëtes nombreux, applaudie par un public fidèle, jouait encore sur la même scène le même répertoire, incessamment agrandi et modifié, lorsqu'en 1539, la maison de la Trinité, rappelée à sa destination première, mérita enfin son nom et devint réellement un Hôpital. Forcés de quitter leur salle, les acteurs en louèrent une autre dans l'hôtel de Flandre, situé près de la rue Coquillière[1] : l'hôtel de Flandre fut démoli en 1543 par ordre du roi, avec les hôtels d'Arras, d'Estampes et de Bourgogne. C'est alors que les confrères achetèrent dans les dépendances de l'hôtel de Bourgogne une masure de 102 pieds de long sur 96 de large, tenant à la rue Mauconseil et à la rue Darnetal, en plein quartier des Halles[2] ; ils y bâtirent leur théâtre, qui prit le nom de l'hôtel détruit, et le Parlement, par arrêt du 17 novembre 1548, en confirmant le privilége de 1402, leur interdit de jouer des Mystères et autres sujets sacrés[3]. Cet arrêt marque la fin du théâtre chrétien à Paris et le commencement du théâtre moderne. Sur la pierre qui dominait la porte de la nouvelle salle, les confrères avaient fait graver une *Passion*, emblème de leur confrérie, souvenir de leurs origines, image

1. Cet hôtel de Flandre avait été construit en 1299 sur trois ou quatre arpents de terre achetés par le comte de Flandre à un bourgeois de Paris appelé Pierre Coquillière. C'est ce bourgeois qui a donné son nom à la rue bien connue qui existe aujourd'hui.

2. On peut voir dans les F. Parfait le contrat d'acquisition qui est du 16 juillet 1548. Les confrères s'engageaient à payer : 1° 16 livres de cens et rente par an dont la masure achetée était chargée ; 2° 225 livres tournois de rente annuelle et perpétuelle au propriétaire, rente achetable, pour la somme de 4500 livres. On prit hypothèque sur les biens de la confrérie. Le vendeur stipula pour lui et ses enfants la jouissance d'une loge sa vie durant. T. I, p. 46.

3. L'arrêt de la Cour est du 17 novembre 1548. Il enjoignait aux confrères de ne jouer « que des sujets licites, profanes et honnêtes, avec défense d'y représenter aucun mystère de la Passion, ni autres mystères sacrés. » — F. Parfait, t. I, p. 46-60.

d'un art sincère et grossier que le goût public, devenu plus difficile, une foi religieuse, plus tiède et plus inquiète, réprouvaient également. La naissance, la constitution, le développement du drame au moyen âge sont maintenant des faits éclaircis, des questions résolues : voyons ce qu'il faut penser du mérite de ces compositions dramatiques dont nous avons décrit la longue popularité.

CHAPITRE IV

LE MÉRITE LITTÉRAIRE DES MYSTÈRES ET DES MIRACLES.

Des principales productions dramatiques du moyen âge. Caractères différents des époques où elles ont paru. — Les cycles du xve et du xvie siècles. — De la composition et du style dans le drame chrétien. — Mélange du sérieux et du plaisant. Personnages comiques. — Réalisme et trivialité. — Etude des passages les plus remarquables et des traits les plus dignes d'être cités. — Causes de la décadence du théâtre chrétien. — Influence des Mystères et des Miracles sur le théâtre moderne, français ou étranger.

Faut-il souscrire, sans réserve et sans atténuation, au jugement prononcé par Voltaire, La Harpe, et même par Villemain sur la littérature dramatique du moyen âge? Cette sentence plus que sévère est une sorte de flétrissure. Selon Voltaire, les drames chrétiens sont des « facéties infâmes, de grossiers et barbares divertissements ; » La Harpe repousse du pied « les tréteaux des confrères de la Passion et leurs pièces ridicules ; » Villemain les méprise un peu moins sans les estimer beaucoup plus : « On n'en peut rien lire, dit-il ; vous pouvez feuilleter tous ces manuscrits, vous n'y trouverez pas, je crois, une scène, une intention, une beauté durable. »

Nous allons précisément rechercher si ces drames, qui ont si longtemps passionné les multitudes et exercé la verve des poëtes sont à ce point dépourvus de mérite littéraire, et si le lecteur qui essaie de les « feuilleter » doit renoncer, dès la première page, à toute espérance. Sans tomber dans le travers des réhabilitations impossibles, nous voulons du moins relire les pièces du procès ; la précaution n'est pas inutile

quand il s'agit du moyen âge, qu'on s'est habitué à juger sommairement et à condamner sur ouï-dire. Tel est l'objet spécial de ce chapitre.

§ I[er]

Coup d'œil sur les principales productions dramatiques du moyen âge, depuis le XII[e] siècle jusqu'en 1548.

Évitons de confondre les genres et les époques. Un drame du XIII[e] ou du XIV[e] siècle diffère des compositions cycliques du siècle suivant ; un Miracle n'a pas, en général, l'ampleur d'un Mystère. Quoi de plus simple, par exemple, et de plus concis que le drame d'*Adam*, que nous avons analysé dans le précédent chapitre ; quoi de plus éloigné de la prolixité triviale qui a régné dans les siècles suivants ! *Adam*, pièce du XII[e] siècle, ne ressemble pas plus aux Mystères du XV[e] siècle que la chanson de Roland ne ressemble aux dernières chansons de Gestes. En suivant l'ordre des temps, nous rencontrons, un peu après le drame d'*Adam*, deux *Miracles* fort courts aussi ; ce sont deux incidents de l'histoire des saints mis sur la scène : *li Jus de saint Nicholai*, par Bodel d'Arras, et le *Théophile* de Rutebœuf [1]. Le premier traduit en français l'une de ces légendes fort en vogue parmi les écoliers et qui leur ont inspiré, nous l'avons vu, tant de petits drames latins ; le second dramatise la légende du vidame Théophile qui vendit son âme au démon pour obtenir un emploi, s'en repentit bientôt, et obtint de la

1. Bodel était d'Arras, ville où les écoles et la poésie ont fleuri de bonne heure. Il vivait à la fin du XII[e] siècle et mourut au commencement du siècle suivant. C'est le plus ancien dramaturge français connu. Il a fait, en outre, la *chanson des Saisnes* ou des Saxons, des *pastourelles*, des poésies lyriques notées. Atteint de la lèpre, il implora dans son *congé* la pitié de ses compatriotes et leur demanda l'argent nécessaire pour mourir dans une léproserie. On croit qu'il fut recueilli à l'hospice de Meulan. — *Histoire littéraire de la France*, t. XX. p. 614. — Rutebœuf, trouvère parisien, vivait sous le règne de saint Louis. Il a composé beaucoup de pièces satiriques contre l'Eglise, contre les chevaliers, et contre lui-même.

Vierge délivrance et pardon[1]. *Li Jus de saint Nicholai* compte 19 personnages, *Théophile*[2] n'en compte que 8; le style de Ruteboeuf vaut mieux que celui de Bodel; il est plus coulant, plus vif et d'une meilleure époque, il appartient à un dialecte moins rude et moins grossier[3]. Certains monologues de *Théophile* laissent percer des intentions dramatiques, tandis que l'œuvre de Bodel ne nous offre que des scènes de taverne où des voleurs ivres s'injurient et jouent aux dés. La trivialité ignoble qui envahira le drame chrétien, et finalement le perdra, paraît déjà dans ce *Miracle* ancien et s'y étale; *Théophile* en est exempt. A la facilité du tour, à l'invention dans les détails, on reconnaît sans peine, en lisant la pièce de Ruteboeuf, la main exercée d'un homme de talent.

En 1839, MM. de Montmerqué et F. Michel ont publié, dans leur *Théâtre Français* du moyen âge, neuf Miracles attribués au XIV[e] siècle; ils sont tirés d'un manuscrit qui en contient quarante. *Li Jus de saint Nicholai* fut sans doute joué dans les écoles d'Arras; *Théophile*, dans un couvent de Paris:

1. *Théâtre français* par Montmerqué, p. 136. — Théophile était de Cilicie, il vivait en 538. Sa légende fut d'abord écrite en grec par Eutychianus, son disciple, et traduite en prose latine par Paul, diacre de Naples. Hroswitha au X[e] siècle en fit le sujet d'un poëme latin; Gautier de Coinsi, moine de Saint-Médard de Soissons, la rima en français au commencement du XIII[e] siècle. Saint Bernard, saint Bonaventure, Albert-le-Grand ont cité cette histoire dans leurs traités ou dans leurs sermons.

2. Théophile est un drame de 700 vers environ; il y en a près de 2000 dans *Li jus de Saint Nicholai*.

3. Dans *Li jus de Saint Nicholai*, un tavernier sur sa porte, arrête le courrier Auberons et lui crie :

Chaiens, fait bon disner chaiens (céans) ;
Chi (ici) a caut pain et caus herens (hareng),
Et vin d'Aucheurre (Auxerre) à plein tonel...

Le courrier, en buvant, lui dit :

Chi hanas (ce verre) n'est mie parfons,
Il fust bons à vins assaier (essayer),
Dites combien dois je païer ?...

Cette poésie appartient, comme on voit, au dialecte picard.

on est moins sûr que ces neuf Miracles aient été représentés; peut-être étaient-ils simplement destinés à être lus dans la réunion poétique pour laquelle ils furent composés; car, nous l'avons déjà dit, ils ont été écrits pour un *puy* ou pour une *chambre de rhétorique*. Plus longs que les deux Miracles dont nous venons de parler, ils nous offrent toutes les complications d'incidents, tout l'enchevêtrement d'épisodes qui caractérisent les romans mis sur la scène; le luxe verbeux des détails insignifiants, les invraisemblances les plus fortes, les naïvetés de la plus crédule ignorance s'y donnent licence et carrière, sans exclure pourtant une certaine vérité des sentiments qui soutient l'intérêt et ranime le lecteur patient. On y compte, en moyenne, de 20 à 30 personnages [1]. Dans le *Miracle de saint Valentin,* Caton figure en maître d'école. Il apprend à lire au fils de l'Empereur. Converti par saint Valentin, il renonce à la logique et se voue à la théologie. L'empereur s'étrangle en avalant un os et les diables l'emportent. Il est aussi question, dans la même pièce, d'un acte notarié, d'une donation de biens, qui se paye 1 franc au tabellion. Le *miracle de Nostre Dame,* où la fille du roi de Hongrie retrouve au bout de sept ans la main qu'elle s'est coupée, est un des plus curieux, un des plus caractéristiques par les extravagances d'invention dont il est plein [2]. Abandonnée en pleine mer sur une barque sans gouvernail et sans avirons, la jeune fille, qui fuit un père incestueux, est poussée par le vent sur les côtes d'Ecosse; elle épouse le roi du pays; quelque temps après, celui-ci, trompé par des rapports mensongers, l'exile; elle traverse de nouveau les flots avec son enfant et trouve un asile à Rome auprès du pape. Elle est servante dans la maison d'un prince romain. Le roi

1. *Amis et Amile* compte 20 personnages; le Miracle de *Saint Ignace,* 15; *Saint Valentin*, 23; un *Miracle de Nostre Dame*, 26; un autre, 25; un autre, 24; un autre, 33; un autre, 29. La forme des vers est la même dans tous.

2. « Cy comence un miracle de Nostre Dame, coment la fille du roy de Hongrie se copa la main pour ce que son père la vouloit espouser, et un esturgeon la garda sept ans en sa mulete. » p. 481.

d'Ecosse et le roi de Hongrie viennent en pèlerinage à St-Pierre; une double reconnaissance s'accomplit : entre la femme et le mari au moyen d'un anneau, entre le père et la fille par la force du sang et le cri de la nature [1]. Tout se retrouve, jusqu'à la main qui avait été coupée sept ans auparavant [2]. Comme nos modernes romans, ces miracles retombent souvent dans les mêmes inventions ; l'exubérance des détails y recouvre mal la stérilité du fond.

L'histoire du roi Thierry, dans un autre *miracle de Nostre Dame,* reproduit en grande partie les aventures de la fille du roi de Hongrie ; il y a là encore une femme calomniée, persécutée, exposée sur les flots ; le vent la porte à Jérusalem où elle vit plusieurs années sous un habit de servante dans une auberge. Au moyen âge, l'imagination des conteurs a ce travers d'être à la fois superstitieuse et obscène, elle se plaît dans un mélange révoltant d'impureté et de dévotion. Le roi de Hongrie veut faire violence à sa fille; le roi Thierry se laisse persuader que sa femme a mis au monde trois chiens. La belle-mère, qui a forgé cette calomnie, ordonne de tuer et d'enfouir dans un bois les enfants de la reine ; mais la « Demoiselle » ou gouvernante qu'elle a chargée de ce crime, s'y refuse ; elle les cache sous la ramée et s'enfuit. Un charbonnier les découvre, les adopte, et les fils du roi vendent du charbon pendant que leur mère est servante d'auberge à Jérusalem. Avant de retrouver sa femme, le roi reconnaît ses enfants; pour cela, une grande chasse dans la forêt, un dîner dans la cabane du charbonnier, la vue des enfants et les révélations de la « Demoiselle » suffisent : retrouver la mère est plus difficile. Heureusement pour les dramaturges en détresse, il y a dans tous les temps un lieu commun romanesque qui vient à leur

1. « Ici, dit la rubrique, le roy ira accoler (embrasser) sa femme sanz riens dire, et se pasmeront. » p. 535.

2. On va chercher de l'eau, par ordre du Pape, pour remplir les fonts de Saint Pierre. C'est alors qu'on retrouve la main apportée par les flots. La reine déclare qu'elle lui appartient, et la main se rejoint au bras, par un miracle, p. 542.

secours : les pèlerinages à Rome, une guerre contre les infidèles, une croisade en Terre sainte, étaient au moyen âge un dénouement accepté et bien venu dans toutes les situations embrouillées. A la veille de partir contre les Sarrasins, le roi veut aller prier avec ses fils sur le St-Sépulcre ; il s'arrête à l'auberge où sa femme est servante. Celle-ci, pendant le dîner, le reconnaît et pleure ; son anneau la trahit ; tout le monde fond en larmes, la réconciliation est complète et pour fêter un si beau jour on fait venir les ménétriers. On peut juger, par ces extraits, du genre d'intérêt que présentent les neuf Miracles du XIVe siècle, publiés par Montmerqué : le reste est dans le même goût, écrit du même style, en petits vers irréguliers, et paraît venir du même auteur ou de la même école [1]. Malgré la diffusion des récits et la bizarrerie compliquée des incidents, ils sont tous d'une longueur raisonnable et qui n'excède pas deux ou trois mille vers [2]. Pas plus que l'épopée, la poésie dramatique n'a débuté par des compositions démesurées : cette fausse richesse est la marque d'un genre qui finit et d'une littérature qui s'épuise [3].

Avons-nous quelque Mystère authentique du XIVe siècle ? Nous n'en possédons aucun qui appartienne certainement à cette époque. Les *Mystères* publiés par M. Jubinal, en 1834 [4],

1. Cette liberté de versification qui est le trait distinctif de tous ces *Miracles* existait déjà dans les Mystères et les Miracles en latin. C'est de là qu'elle a passé dans les drames français. — Parmi ces vers de toute mesure, l'octosyllabique domine.

2. Les plus courts comptent 1500 vers environ (il y en a un de 300) ; les plus longs n'excèdent pas 3,000 vers.

3. Outre ces neuf Miracles, on a publié à part, en 1836, le *Miracle de Nostre Dame de Robert le Dyable,* tiré du même manuscrit en deux volumes in-4° maximo, et qui paraît avoir été composé de 1340 à 1350, en Normandie. Pour l'étendue, pour le style, pour la subtilité naïve et enfantine des détails et la multiplicité des incidents, il ressemble aux pièces que nous venons d'analyser. On y compte environ 1500 vers et 45 personnages. Les vers sont presque tous octosyllabiques à rimes plates. Le style porte des traces nombreuses des anciennes formes du français : *Li abbes, l'emperere,* etc. On a sur le même sujet un *dit* et un *roman* qui ont précédé le *drame* et qui ont fourni les éléments de cette composition.

4. Deux volumes.

sont de la première moitié du XV[e] siècle, selon toute apparence : ils peuvent nous donner une idée de la *Passion* jouée en 1402 par les confrères, ou de celle qui fut représentée à Metz en 1437. Ces drames, d'une étendue médiocre, tiennent beaucoup encore des pièces latines de la première époque ; on y retrouve, avec peu de changements, les scènes, analysées par nous, des *Prophètes du Christ,* d'*Adam et d'Ève* et des *Trois Rois*. Le titre même nous apprend « qu'elles ont été translatées du latin en français rimé à la gloire et honneur de Dieu et de ses saints, soit et au profit de nos âmes. »

Voilà bien le Mystère français, tel qu'il est sorti de ses origines liturgiques, dejà formé et développé, mais contenu en de justes proportions : chaque drame est distinct de ceux qui le suivent, bien qu'on aperçoive les liens qui l'y rattachent et qui plus tard, en se resserrant, produiront les compositions cycliques. Un volume comprend quatre Mystères, la *Nativité,* l'*Adoration des Mages,* la *Passion* et la *Résurrection ;* c'est-à-dire un ensemble de 380 pages, un total de 11,000 vers au plus. Les six ou sept Mystères de l'autre volume ne vont pas au delà de ce même chiffre, qui n'a rien d'exagéré[1]. Les personnages sont peu nombreux, les vers, comme dans le recueil de Montmerqué, sont de huit syllabes, mais avec plus de régularité; ils ne s'élèvent jamais au-dessus d'une simplicité monotone et plate. Sans offrir encore les énormités scandaleuses qui soulèveront le mépris public et provoqueront la répression légale, l'élément de trivialité comique tend à s'y faire une large place. Dans le Mystère de *saint Pierre* et *saint Paul,* les bourreaux insultent les Apôtres et plaisantent sur leur martyre avec un cynisme goguenard que leur envieraient les farceurs de la foire. Dans le Mystère de *saint Denys,* un hôtelier, abordé

1. Ces mystères sont ceux de *Saint Pierre, Saint Paul, Saint Etienne, Saint Denys, Sainte Geneviève, Saint Fiacre, etc.* On lit dans la rubrique du *Martyre de Saint Paul :* « la teste saulte trois saulx, et à chascun yst une fontaine. » — Dans *un Miracle de Saint Denys,* le saint décapité prend sa tête dans ses mains et l'emporte. Comme le disait un jour madame du Deffant, *Il n'y a que le premier pas qui coûte.* — V. Onésyme Leroy, p. 157.

par le saint, lui répond en jargonnant le patois du Midi [1]; le Mystère de *saint Fiacre* s'interrompt, en plein développement, pour laisser passer le jeu d'une *Farce* où deux femmes sont rencontrées au cabaret par leurs maris et battues [2]. Les scènes réalistes, imitations grossières et minutieuses de la vie populaire, abondent : des charpentiers et des maçons, bâtissant une église sous la direction de sainte Geneviève, font assaut de quolibets et de gaillardises, à propos d'un miracle de la sainte qui vient de changer l'eau en vin [3]; ailleurs, les bergers au pied de la crèche discourent et folâtrent en style rustique; le marchand qui vend des parfums aux trois Maries, dans la *Résurrection*, nous étale longuement l'intérieur d'une épicerie du XVe siècle. Nul doute que ces morceaux, où se complaisaient les auteurs, ne fussent alors les scènes à effet et à succès : aussi ces épisodes iront en se développant, jusqu'à déborder l'élément sérieux et envahir le drame.

En résumé, nous pouvons, sans trop d'invraisemblance, nous figurer qu'à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, les Miracles et les Mystères avaient, en général, la forme et l'étendue des pièces que nous venons d'examiner. Les proportions changent dans l'époque suivante, de 1450 à 1550 environ : tout grandit et grossit, le drame s'enfle et se complique outre mesure ; les productions de l'époque antérieure sont remaniées et compilées, comme l'avaient été jadis les chansons de Gestes, par le travail moderne des assembleurs, et l'on voit paraître les vastes compositions dont la mise en scène agite une province entière et exige plusieurs jours, sinon plusieurs semaines. Encore ici faut-il distinguer les drames non cycliques, dont le sujet est simple et précis, et les cycles proprement dits, ces matières flottantes, ces groupes indéfinis qui embrassent et résument les plus importantes pé-

1. T. I, p. 157. — Déjà, dans *Théophile* et le *Jeu de saint Nicholas*, il y avait le jargon des sorciers.
2. T. I, p. 331 : « cy est interposée une farsse. »
3. T. I, p. 269.

riodes de l'Histoire Sainte. Les premiers, si amples qu'ils soient, n'ont pas les dimensions des œuvres cycliques. On nous cite, par exemple, un Mystère de *sainte Barbe,* à quatre-vingt-dix-huit personnages, en 25,000 vers et cinq journées[1] ; un Mystère de *Job,* en 7,000 vers, portant la date de 1478; un Mystère de *saint Denis,* daté de 1488, en trois journées; une *sainte Catherine,* de 1434, en trois journées; le Mystère du *Roy advenir,* de 1488, en 17,000 vers et trois journées; *Troie la Grant,* de 1459, en 40,000 vers et quatre journées: ce dernier Mystère, imité du roman de Benoît de Sainte-More, a eu pour auteur un étudiant de l'Université d'Orléans, Jacques Millet[2]. Des publications récentes nous permettent de compléter ces renseignements sommaires. On a tiré de la poussière des manuscrits et imprimé séparément le Mystère anonyme de *saint Quentin*[3], le Mystère de *saint*

1. Frères Parfait, T. II, 1-12. Il y a eu, du reste, plusieurs *Mystères de sainte Barbe,* énumérés par les frères Parfait. — Cette même collection analyse un bon nombre d'autres drames dont il est inutile de parler ici : la *Vengeance de Jésus-Christ* ou la *Prise de Jérusalem* (1437), le *Miracle de la sainte Hostie* (1444), le *Mystère de Griselidis* (1395) imprimé en 1548, le *Trépassement de Nostre Dame* (1468), le *Mystère de la France* où l'on remercie Dieu des grâces faites à Charles VII (1480), le *Mystère de saint Christophle* (1527), celui de *saint Andry* à 86 personnages, imprimé en 1530, *saint Jehan-Baptiste* (1535), *l'Apocalypse,* jouée en 1541 par les confrères, l'*Assomption* à 38 personnages (1518), le *Mystère de saint Louis* par Gringore, etc. — Les indications fournies par les frères Parfait peuvent se compléter au moyen des *Recherches* de M. de Beauchamps, en 3 volumes, et de la *Bibliothèque du Théâtre français,* par le duc de la Vallière. On peut encore consulter le *Catalogue de la Bibliothèque dramatique,* de M. de Soleinne, par Paul Lacroix et les *Manuscrits de la Bibliothèque du Roi,* par Paulin Pâris. Ne pouvant entrer dans tous ces détails, nous y renvoyons le lecteur.

2. Les écoles de Sainte-Croix avaient été constituées à Orléans en 1305. Jacques Millet, parisien, y fut élevé vers 1450. Cette université comptait *dix nations.* Le *Mystère de Troie la Grant* fut imprimé en 1484. — F. Parfait, T. II, 418.

3. *Histoire de la Passion de Mgr saint Quentin,* publié par Edouard Fleury en 1856. Ce drame compte 24,116 vers; il appartient à la 2e moitié du XIVe siècle et fut représenté dans l'église collégiale de Saint-Quentin. Comme le *Mystère de saint Didier* et comme beaucoup d'autres drames, il renferme une sorte de trilogie : *la Passion du saint* (18,846 vers), *l'Invention de son corps,* par Eusèbe (2,513 vers), et *l'invention* des mêmes reliques par saint Eloi (2,717 vers). Le rôle du *Fou,* comme dans *saint Didier,* y est assez développé.

Didier, composé par un chanoine de Chaumont, Nicolas Flamand, et joué à Langres en 1492 [1], — enfin, pour abréger cette énumération qu'il serait facile d'étendre, — le Mystère du *Siége d'Orléans* qui paraît avoir été représenté trois fois au moins, en 1435, 1439 et 1456 [2]. *Saint Didier* compte 12,000 vers environ et le *siége d'Orléans* 20,000.

Aucun de ces poëmes diffus ne mérite de retenir notre attention : d'un bout à l'autre ils sont voués à une stérilité verbeuse, à une platitude incorrigible ; ceux des premiers temps, dans leur trivialité, avaient du moins un accent de sincérité naïve qui touchait le lecteur et le désarmait parfois ; les compositions de la dernière époque ont perdu la simplicité primitive sans rien gagner en noblesse et en élévation. Qui ne croirait qu'à défaut de talent l'auteur du *Siége d'Orléans* a dû puiser dans son patriotisme quelques inspirations éloquentes pour célébrer le vivant souvenir de la délivrance, devant le public même que Jeanne d'Arc avait sauvé? Eh bien, non! il s'est borné à rimer dans un style vulgaire et presque ridicule les journaux du siége et les plus anciennes chroniques écrites sur la *Pucelle* [3]. Ce triste poëme, qui répond si peu à la grandeur du sujet, nous blesse comme une profanation.

Nous sommes enfin arrivés à ce large épanouissement de

1. Ce mystère est une trilogie : *élection de l'évêque, siége et prise de Langres, martyre et canonisation,* le tout en 440 pages et 12,000 vers environ.

2. *Mystère du siége d'Orléans* (20,529 vers), publié d'après un manuscrit du Vatican, par MM. Guessard et de Certain (1862). Sur la question de savoir par qui et à quelle époque ce drame a été composé et représenté, on lira avec intérêt les recherches des savants éditeurs, comme aussi l'article de M. Vallet de Viriville, dans le T. XXV de la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* (1864).

3. L'auteur du drame a consulté : la chronique de *l'établissement de la fête du* 8 *mai,* la *Geste des Nobles,* de Cousinot, la *Chronique de Montreuil* ou *de la Pucelle,* et le *Journal du Siége.* — Nous voulons dire ici un mot de la *Diablerie de Chaumont,* à propos de laquelle M. Emile Jolibois a publié en 1838 un volume intéressant. Cette diablerie, ou troupe de diables, commençait ses jeux le dimanche des Rameaux et les continuait les dimanches suivants à la ville et dans les villages voisins. Venaient ensuite, à la Saint-Jean, la représentation de différents *Mystères* célébrant les divers épisodes de la vie de ce saint. Cela se jouait sur dix ou douze théâtres en plein vent. La *Diablerie* n'a cessé qu'en 1663.

poésie cyclique par lequel se couronne, avant de tomber et de périr, le théâtre du moyen âge. Voici dans quel ordre se sont formés et produits les différents cycles. Vers 1450 paraît la *Passion* d'Arnould Gresban [1], en 25,000 vers; un notable d'Abbeville lui en acheta une copie 10 écus d'or, et elle fut jouée dans les villes du Nord, comme l'attestent les délibérations des échevinages d'Abbeville et d'Amiens, à la date du 31 décembre 1452 et du 5 mai 1455. Le frère d'Arnould, Simon Gresban, composa, de 1450 à 1460, les *Actes des Apôtres,* qui furent remaniés et amplifiés au XVIe siècle [2]. Sans contredit, les deux Gresban « au bien résonnant style, » comme les qualifie Clément Marot, s'étaient aidés et inspirés de compositions antérieures, de mystères assez semblables à ceux que M. Jubinal a publiés : ils ont probablement développé le texte dont se servaient à Paris les confrères de la Passion. Leurs drames, où se résumait le travail des précédentes époques, se développèrent à leur tour entre les mains de nouveaux compilateurs. En 1486, Jean Michel, docteur régent en l'Université d'Angers, remania la *Passion* de Gresban et en doubla l'étendue [3] ; ce même dramaturge avait fait en 1475 une *Résurrection* de 20,000 vers, qui fut imprimée par Vérard [4] ; il l'ajouta à la *Passion,* et l'ensemble composa un total de 68,000 vers. Ce cycle de Jean Michel eut une grande vogue dans tout le centre de la France à la fin du XVe siècle, et à Paris ensuite où il fut joué en 1507 : les premiers volumes des frères Parfait en donnent une longue et curieuse analyse. Il se subdivise en six parties : 1° Conception

1. Arnould et Simon Gresban étaient deux docteurs en théologie. Le premier fut chanoine du Mans, et le second moine de Saint-Richer et secrétaire de Charles d'Anjou, duc du Maine. Nés à Compiègne, ils moururent tous deux au Mans et y furent enterrés dans la cathédrale. De là, ce vers de Marot, dans son épigramme à Hugues Salel :

Les deux Gresbans ont le Mans honnoré.

2. F. Parfait, T. II, p. 543. — Dans le prologue des *Actes des Apôtres,* édition de 1540, le souvenir de Simon Gresban est rappelé.

3. *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* T. XXII (1861).

4. En 1490, et réimprimée en 1507, 1532, 1539, 1542 et 1546.

et Nativité de la Vierge et de Jésus, 97 personnages ; 2° prédication de saint Jean, 87 personnages ; 3° Vie de Jésus, 100 personnages : 4° Entrée à Jérusalem, 89 personnages ; 5° Passion, 105 personnages ; 6° Résurrection, 80 personnages. Total : 67,584 vers. Le livre qui le contient imprimé est un petit in-folio de 704 pages à 2 colonnes ; chaque colonne renferme 48 vers [1].

Outre le cycle de Jean Michel, complété par les *Actes des Apôtres* de Simon Gresban qui, plus ou moins augmentés, furent joués à Bourges en 1536 et à Paris en 1540 avec un éclat extraordinaire, nous avons les branches éparses d'un autre cycle tout aussi considérable. Les Frères Parfait citent une *Nativité* de Jésus-Christ, anonyme, en 2 journées et 20,000 vers, à la date de 1474 ; un Mystère de l'Ancien Testament en 62,000 vers, imprimé vers 1498 ; une *Résurrection* anonyme, différente de celle de Jean Michel [2]. Nous avons déjà mentionné la *Passion* de Roland Girard, en 40,000 vers, jouée pendant 25 jours à Valenciennes à la date de 1547 ; la bibliothèque de cette ville possède une autre *Passion* anonyme, de même étendue, assez semblable à celle de Jean Michel [3].

En réunissant à l'œuvre des Gresban et à celle de Jean Michel ces énormes fragments où les mêmes sujets sont traités, on peut mesurer les proportions de cette littérature dramatique que l'imprimerie naissante a popularisée. Dans son ensemble elle comprend 5 vastes cycles ; 1° un prologue capital ou *Mystère de l'Ancien Testament ;* 2° la *Nativité* de la Vierge et celle de Jésus-Christ ; 3° la *Prédication* du Sauveur et sa *Passion ;* 4° la *Résurrection* et l'*Ascension ;* 5° les *Actes des Apôtres*. Voilà comment, en se développant d'âge en âge,

1. F. Parfait, T. I, p. 72.
2. T. II, p. 268-285.
3. O. Leroy, *Études sur les Mystères* (1837), p. 130-150. — M. Vallet de Viriville signale encore dans les T. III et V de la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1842-1844), un *Mystère par personnaiges* sur la *Passion* et sur la *Vengeance de J.-C.*, composé sous Charles VII par Mercadé, *rhétoricien de la chambre d'Arras,* et un autre Mystère anonyme représenté à Troyes au XV[e] siècle en 3 journées sous ce titre : *Création du monde, chute d'Adam, naissance de Jésus-Christ.*

le drame latin primitif s'était transformé en poëmes de 60,000 vers. Il y a certainement dans cette abondance une preuve de force et de vitalité ; mais en dehors de l'intérêt qui s'attache à l'étude historique de ces développements, existe-t-il pour l'homme de goût quelques raisons d'examiner cette littérature en elle-même et d'y chercher curieusement une première ébauche du génie dramatique de notre pays ?

§ II

La composition et le style dans les Mystères et les Miracles. — Analyse des plus beaux passages.

Un premier trait caractéristique des Mystères et des Miracles, considérés littérairement, c'est l'absence de toutes les qualités d'art et de goût d'où résulte une savante composition. Il n'y a pas de système dramatique au moyen âge, pas de règle, aucune entente supérieure de la scène, rien qui ressemble aux combinaisons habiles, aux conceptions puissantes et harmonieuses de l'art antique. La science du dramaturge consiste en de vulgaires procédés et se borne à suivre fidèlement les traditions et la routine. Deux choses dominent tout : l'intention pieuse et le plaisir des yeux. Du moment que la foi est satisfaite et que la curiosité surexcitée a trouvé l'aliment qu'elle désire, le but est rempli, l'idéal est atteint. Singulières âmes que la religion seule élève au-dessus de leur infériorité native, et qui semblent absolument fermées et insensibles au sentiment de la beauté, à ses délicatesses et à ses jouissances ! L'unique souci du dramaturge est d'égaler par la représentation la réalité historique des faits dont sa matière est pleine : il transporte en bloc sur la scène d'énormes morceaux d'histoire ou de roman avec toutes leurs circonstances et dépendances ; son effort tend à mettre sous le regard du public une figuration vivante, animée des personnages et des événements qu'il emprunte au texte profane ou sacré. Cette imitation servile étant la loi

du drame, il ne saurait être question de créer ni le sujet, ni les personnages ni les situations : une invention trop libre, une disposition trop artificielle seraient taxées d'infidélité. Le fond et la forme, le plan et le développement, tout est fourni par l'histoire, tout est consacré par la tradition ; il n'y a pas même de choix à faire, et le plus avisé metteur en scène est celui qui reproduit avec la plus minutieuse exactitude les tableaux qu'il a trouvés dans les livres. Rien d'étonnant, par conséquent, si les scènes se suivent sans préparation, les personnages sans être annoncés, si tout se passe au hasard, si les inconséquences et les inconvenances fourmillent, si le monde entier figure sur le théâtre, si l'action embrasse des années, et au besoin, des siècles : insister sur ces remarques serait superflu, et toute idée du drame classique doit être absolument écartée, car nous avons ici des séries d'événements détachées d'un fond historique qui se déroulent sous nos yeux, et comme des estampes qui se succèdent ; quand le récit est épuisé, quand le défilé a pris fin, l'action et le spectacle cessent.

Il y a un point, cependant, où la verve du dramaturge prend des libertés et ose ajouter au texte : c'est le dialogue, qui est allongé à plaisir, ce sont toutes les scènes de la vie populaire où figurent des marchands, des ouvriers, des soldats, des mendiants, et qui offrent au public ses héros préférés. Là, poëte et spectateurs se sentent à l'aise et prennent leurs ébats. Toute occasion est bonne pour amener ces agréables épisodes ; si le texte suggère l'incident, on égaie, on amplifie la matière ; si le sujet est trop sérieux et ne dément pas sa gravité, on y introduit, bon gré, mal gré, un élément comique. Un bouffon, dans la plupart des Miracles et des Mystères, est chargé de provoquer le gros rire et tient l'emploi des *fous* de cour. A défaut des lazzis d'un bouffon en titre, les plaisanteries des personnages bas, tels que valets, mendiants, bourreaux, sans compter le rôle de Satan et de son infernale cohorte, donnent au public le régal dont il est friand ; et l'on peut dire, sans exagérer, que la

moitié du drame chrétien n'est qu'une farce [1]. Dans les premiers temps, la puissance de la foi et le respect des choses saintes retenaient les penchants vulgaires, le sérieux les dominait par l'ascendant d'une imposante nouveauté ; cette pudeur, chez les plus ignorants, tenait lieu de goût. A mesure que le charme sacré s'use et que le sentiment religieux s'affaiblit, le côté grotesque de ces représentations, à peine indiqué d'abord, s'étale indécemment : la foule, livrée à ses instincts, devient une cohue grossière, et le spectacle est à l'image de la foule.

Ce n'est certes pas la variété qui manque à ce spectacle. La vie humaine y paraît sous tous ses aspects ; rien de ce que peut faire ou imaginer un homme du moyen âge n'est exclu de ces drames gigantesques. On se bat, on mange, on travaille, on naît et on meurt, on prêche, on dit la messe, on se confesse, on communie ; l'Église, l'Enfer, le Paradis, la rue et le carrefour occupent la scène tour à tour ou simultanément : un Mystère est *une ample comédie à cent actes divers* qui va du Ciel à la cour des Miracles. Que dire du style de ces prétendus poëmes, et quels mérites littéraires nous peuvent offrir des œuvres sans règle et sans goût [2] ? L'art d'écrire en est absent, aussi bien que l'art de composer : évidemment, dans ces exhibitions qui n'intéressent que la piété des spectateurs ou leur curiosité, la poésie est le moindre souci des ordonnateurs du spectacle. Que les acteurs

1. Tous ces bas personnages portent des noms significatifs. Ils s'appellent Baraquin, Braillard, Drillard, Claquedent, Griffon, Machebeignet, Mangematin, Humebrouet, Trouillard, Tranchard, Rougemuseau, Brisevent, Edenté, Cliquepate, Maucourant, Malnoury, Toulifault, Affamé, Maigredos, etc. Le moyen âge a porté tout aussi loin que nos comiques modernes le pittoresque des noms propres. Quant à citer des exemples du style bas, on comprendra notre abstention. Ces exemples sont infinis, et nous renvoyons, sinon aux Mystères mêmes, du moins aux analyses contenues dans les deux premiers volumes des frères Parfait.

2. Nous n'avons rien voulu dire des anachronismes, des erreurs et des naïvetés de toute sorte qui fourmillent dans les Mystères. Cela n'a pas besoin d'être démontré. Les dramaturges n'étaient pas tenus d'être plus savants que leur siècle. Ici, Marie est comparée à Lucrèce, à Sara, à la Sibylle ; plus loin Mahomet est confondu avec les dieux païens. Cyrinus publiant son édit,

se montrent, qu'ils puissent aller et venir et parler, cela suffit, le drame existe, la qualité des paroles importe peu : le charpentier qui construit l'échafaud, le costumier qui habille les personnages sont des dramaturges au même titre que le « facteur du rollet, » ce sont également des metteurs en scène, artisans du plaisir public, ayant des droits égaux à la reconnaissance de la foule. La parole est un des ressorts de l'action, un des moyens de l'entreprise ; le poëme disparaît dans le spectacle comme le *libretto* dans un opéra. Ne cherchons rien ici qui annonce, même de loin, le *Cid* ou *Athalie :* de tous les genres poétiques traités ou ébauchés par le moyen âge, celui-ci est le plus faible; nulle part l'insuffisance du génie et de la langue de nos pères ne s'est trahie plus malheureusement.

Qu'on ne s'en étonne pas : le style dramatique, ce style à la fois nerveux, coloré et simple, exige une vigueur et une maturité d'esprit, un goût délicat et une science accomplie dont les sociétés jeunes, ignorantes, inexpérimentées sont absolument incapables. Ce point de perfection est celui où le génie littéraire d'un peuple atteint le plus tard et qu'il perd le plus tôt, et certes, ce n'était ni les Gresban, ni les Michel, ni les Gringore, et autres *facteurs* ou improvisateurs semi-pédants, semi-rustiques, qui pouvaient, même par saillies et par élans passagers, s'élever à cette hauteur. La beauté des situations, la dignité des personnages, tout le noble et tout le sublime de l'histoire avorte, se défigure et périt entre leurs mains; ils habillent d'un masque grimaçant les plus saintes et les plus grandes figures; les admirables scènes des deux Testaments, involontairement travesties par leur muse triviale et bouffonne, font l'effet d'une lanterne magique pleine d'enluminures grotesques. Dans la *Passion* de Jean

dans une *Nativité* du XVe siècle, le met sous l'invocation de Mahomet. Dans un Mystère *des Rois mages,* l'un de ces rois se tournant vers un seigneur de sa suite, lui dit :

> Chevalier, vous avez dit voir,
> Vous faictes très-bon silogisme.

— Pilate parle de l'évêché de Judée. — F. Parfait, T. I, 130, 139.

Michel, Ruben, grand-prêtre du Temple de Jérusalem, s'exprime ainsi :

Supposé que j'aye acquest
Et que je fasse mon pacquet,
Chascun vit de ce qu'il scet faire,
Donc requis est et nécessaire
De blasonner aucunes fois [1].

Joseph et Marie, avant de se marier, ne tiennent pas un langage plus relevé :

MARIE.

Nous trouverons bien les moyens
De vivre, mais que y mettons peine ;
En texture de soie et de laine
Me congnoys.

JOSEPH.

C'est bien dit, mamye,
Aussi de ma charpenterie
Je gagnerai quelque chosette [2].

Saint Pierre annonce que l'heure de faire la *Cène* est venue :

La place est prise,
Le vin tiré, la table mise,
L'agneau rosty, la saulce faicte,
Il ne fault sinon qu'on se mecte
A table [3]...

Quand Jésus est mis en croix, un bourreau s'écrie :

Ce semble un mouton qu'on escorche,
La peau s'en vient avec l'habit.

Tout ce qu'on peut espérer des dramaturges du moyen âge, quand ils enflent la voix, c'est qu'ils ne soient qu'emphatiques et plats. Pilate, dans son discours aux Juifs, en prenant possession de son gouvernement, a ce genre de mérite; on croirait entendre un héros de Jodelle ou de Garnier :

Los et honneur, obéissance et gloire,
Seigneurieuse, triomphante victoire,

1. F. Parfait, T. I, 84.
2. *Id.*, 117.
3. *Id.*, 337.

Soit à tous jours à l'Empereur romain,
Qui m'a commis en tout ce territoire
Prévost et juge de tout crime notoyre,
Son lieutenant criminel souverain [1].

Est-il donc impossible de trouver quelques traits heureux, quelques situations touchantes, quelques vers intéressants qui sauvent l'honneur de cette poésie et lui concilient l'indulgence de la critique moderne ? Nous avons cherché, et nous allons donner le résultat de nos recherches.

En 1639, on joua devant François Ier à l'hôtel de Flandres, la scène d'*Abraham immolant son fils Isaac*. C'est un fragment du Mystère de l'Ancien Testament imprimé en 1498. La scène est mal écrite, comme les 62,000 vers du cycle entier ; mais elle se termine par un dialogue naïf et pathétique, entre le père et le fils, qui certainement tirait des larmes aux spectateurs :

ISAAC.

Mais veuillez-moi les yeux cacher ;
Afin que le glaive ne voye,
Quand de moy viendrez approcher,
Peut-estre que je furoye.

ABRAHAM.

Mon amy, si je te lioye,
Ne seroit-il point deshonneste ?

ISAAC.

Hélas, c'est ainsi qu'une beste.

ABRAHAM ET ISAAC.

Adieu, mon fils !
— Adieu mon père !
Bandé suis, de bref je mourray,
Plus ne vois la lumière clère
— Adieu, mon fils !
— Adieu mon père !
Recommandez-moi à ma mère,
Jamais je ne la reverray [2].

1. F. Parfait, T. I, 200. — *Id.*, T. I, p. 485.

2. F. Parfait, T. II, 385. — M. O. Leroy, dans ses *Études sur les Mystères*, cite un trait qui mérite d'être noté; ce trait appartient à un *Miracle de Nostre Dame*. Il s'agit d'une pécheresse qui, ayant fait pénitence, a vécu

Ce cri de la nature nous fait songer à certaines situations, d'un même pathétique, assez fréquentes dans le théâtre grec.

Un autre sujet de comparaison avec ce théâtre nous est offert par l'épisode de la fille du grand prêtre Jayrus, cette jeune Tabite qu'un mal secret dévore et consume lentement. Se sentant défaillir, et résistant au destin cruel qui l'a condamnée, elle se plaint comme Ismène, ou comme la jeune Captive, en vers d'une simplicité touchante. Malheureusement le style, toujours défectueux, gâte la beauté de ces passages attendrissants :

Plus ne diras ni chants, ni vers,
Pauvre fille, tu te vas vers
Les lieux obscurs et ténébreux.....
Beauté, tu m'as de peu servy,
Jeunesse, tu n'as pas duré.....
Je vais mourant
En dur trespas,
Dieu tout-puissant,
Ne m'oblige pas
A ce dur pas.
Pour toute amende
Mon esprit las
Te recommande.

Elle meurt et Jésus la ressuscite.

On a aussi rapproché de la scène où Diane annonce à Hippolyte sa mort prochaine, un fragment de la *Passion* où la Vierge supplie son Fils d'éviter Jérusalem, les humiliations et les dangers qui l'y attendent. La fiction grecque, cela va sans dire, est fort au-dessous de la situation décrite dans le *Mystère,* mais Jean Michel est très-inférieur à Euripide. Marie, trouvant son fils inflexible, essaie d'obtenir qu'il adoucisse du moins la rigueur de sa mort ; Jésus répond qu'il sera « flagellé, moqué, meurtri, navré en croix et étendu, »

saintement jusqu'à sa mort, dans un couvent. Elle vient d'expirer. Son mari demande à l'abbé :

Hé! pour Dieu, dites-moy comment
Elle a vescu?
L'ABBÉ : Dites comment elle a vaincu.

qu'aucune amertume ne lui manquera, que pas une honte ne lui sera épargnée : « je mourrai donc moi aussi, lui dit-elle, en vous voyant souffrir ces mortelles angoisses, vous qui m'avez tant aimée[1]. » Voyant que ses instances sont vaines et que sa douleur ne prévaut pas, elle se jette aux genoux de son Fils, lui demande pardon de ses faiblesses et s'humilie devant lui : « Je ne suis qu'une femme et une mère ; c'est ma tendresse maternelle qui vous adressait ces indignes requêtes. » Mais bientôt la nature reprend le dessus, et Marie tente un suprême effort en priant Jésus d'abréger les angoisses du supplice de la croix :

— Au moins veuillez, de vostre grâce,
Mourir de mort briève et lesgière !
— Je mourray de mort très amère.
— Doncques bien loing, s'il est permis !
— Au milieu de tous mes amis.
— Soit doncques de nuyt, je vous pry !
— Mais en pleine heure de midy...
— Vous serez au moins revestu !
— Je seray attaché tout nu.
— Attendez l'âge de vieillesse !
— En la force de la jeunesse.
— Ne soit votre sang répandu !
— Je seray tiré et pendu
Tant qu'on dénombrera mes os.....
Accomplir fault les escriptures.

Comme on le voit, l'art du dialogue rapide et de la réplique cornélienne est encore dans l'enfance ; mais il y a là une intention, un instinct heureux dont il est juste de tenir compte au poëte[2].

La crainte de prolonger outre mesure ces citations nous empêche d'insister sur l'épisode de Marie Madeleine, la belle

1. Dans un ordre d'idées tout différent la situation d'Œdipe et de Jocaste peut être mise en regard de celle de Judas qui a épousé Cyborée sa mère. Jean Michel a évidemment imité Sophocle, ou, pour parler plus juste, il a recueilli la légende d'Œdipe qui avait pénétré dans les écoles du moyen âge. Judas étant le plus odieux personnage de l'histoire sainte, rien d'étonnant qu'on lui ait appliqué le plus affreux destin imaginé par les poëtes du paganisme.

2. F. Parfait, T. II, p. 227.

pécheresse, si complaisamment développé au moyen âge par les poëtes comme par les sermonnaires, et d'y chercher des exemples du style gracieux et fleuri. Jean Michel a peint des plus vives couleurs, et non sans délicatesse, ce personnage intéressant : il a fait de Madeleine, non point une débauchée, mais une coquette, une Célimène un peu hardie qui, en se prodiguant, sait réserver son honneur. Parée des atours à la mode, maîtresse en séductions, jeune, riche et noble, elle vit au sein du luxe, des flatteries et des plaisirs, « dans son château de Magdalon. » C'est, en effet, une châtelaine du xve siècle, une contemporaine d'Agnès Sorel et du bon roi René. Elle s'assied à sa toilette, en un somptueux boudoir, plein de parfums, de fleurs et de tapis, et se livre aux mains de ses femmes, Pérusine et Pasiphaé. On lui apporte son « miroir, ses fines liqueurs et son baume, tous ses « amignonnements pour tenir le cuir bel et frais [1] ; » l'ivresse légère de cette vie délicieuse lui monte à la tête : elle chante sa beauté et sa jeunesse, ses brillants caprices, les victoires gagnées sur ses rivales; la maison, dans une fête éternelle, retentit de mélodies, de ballades amoureuses et de joyeux refrains. Un adorateur se présente, un « gracieux gallant, plaisant en faits et en dicts ; » c'est le comte de Rodrigon, la fleur de la cour d'Hérode. Madeleine l'aborde, le sourire aux lèvres, et un dialogue lyrique, tout en strophes et en chansons [2], s'engage entre les deux amoureux, tandis que, sous

1. Je vueil estre à tous préparée
Ornée, diaprée et fardée,
Pour me faire bien regarder.....
Et ma tocquade? Mes oreillettes?.....
Dressez ces tapis en carreaux,
Répandez tost ces fines eaux,
Les bonnes odeurs par la place;
Jetez tout, vuidez les vaisseaux;
Je vueil qu'on me suive à la trace!

2. Gentil escuyer gratieux,
A face pleine et rians yeux,
Très-joyeux,
Sans changer,
Très-bien venez, car, sur mes dieux,
Je ne vous cuide en plaisans jeux
Estranger!

les fenêtres, Lazare, en habit de chevalier, un faucon sur le poing, passe avec sa meute et son écuyer, en fredonnant un air nouveau, et part pour la chasse. Ce tableau de l'insouciante jeunesse, et des joies folles du printemps de la vie, est d'une touche vive et gaie ; il peut se comparer aux descriptions de Villon et Charles d'Orléans. C'est un emprunt fait, d'une main habile, aux plus riantes inspirations de la poésie lyrique contemporaine. Voilà jusqu'où s'élèvent nos dramaturges du moyen âge quand ils ont quelque talent [1].

Parmi les milliers de vers fort plats dont se composent le *siége d'Orléans* et le *siége de Troie,* il se rencontre çà et là quelques tirades mieux écrites, d'un ton simple et ferme, qui semblent indiquer qu'une sage méthode, une juste idée de la poésie et des conditions de cet art délicat a manqué à nos vieux poëtes beaucoup plus que le talent même. C'est ce qu'on est tenté de croire en lisant cette fière déclaration de la Pucelle aux chefs anglais, lorsqu'elle leur intime l'ordre, au nom de Dieu, de retourner en Angleterre et de laisser le royaume au dauphin Charles VII.

Glacidas, puissant cappitaine,
Et vous tous autres grans seigneurs,
Qui prenez et avez tant de pène
Et grand travail et grans labeurs,
Délaisser vous fault ces erreurs,
Et en vos pays retourner,
Ni plus icy ne séjourner.
Saichez que je suis cy venue
De par Dieu, qui est tout-puissant,...
Levez le siége incontinent,
Sans plus y commectre de guerre
Et vous en allez de présent
En vostre pays d'Angleterre.....
C'est au daulphin, qui a le droit,
A avoir le gouvernement.....
Et si ainsi ne voulez faire,
Je suis celle pour vous combattre

1. Sur ces épisodes, extraits de la *Passion* de Jean Michel, V. les frères Parfait, T. I et II, et les *Études* d'Onésyme Leroy.

Et mourrez tous de mort amère.
Ne pensez point en rien rabattre,
Que je suis seulle contre quatre,
Car ung seul en combattra dix,
Et entendez bien à mes dicts [1].

Pourquoi nos vieux poëtes, qui trouvaient de ces veines heureuses, n'ont-ils pas eu l'esprit d'en tirer un meilleur parti et de perfectionner leur génie trop facile par un travail plus attentif et plus soutenu? L'éducation littéraire a surtout fait défaut au moyen âge; le talent naturel, mal réglé, mal cultivé, s'est avili par l'improvisation et noyé dans les débordements d'une déplorable prolixité. Jacques Millet, l'auteur du *Siége d'Orléans,* n'est pas plus exempt que les autres de cet excès, mais s'il en faut juger par certains morceaux du rôle d'Hécube pleurant son fils Hector, ce poëte, avec plus de goût, aurait pu réussir dans l'expression des sentiments vrais :

Las! pourquoi vous ay-je porté,
Mon doulx amy, dedans mes flancs!
Las! pourquoi vous ay-je allaité
Et nourri en vos premiers ans?
Haults dieux, qui estes tout-puissants,
Envoyez-moi icy la mort,
Car mes desplaisirs sont si grans
Que ne puis avoir de confort...
Ha! Grecs! Ha! vous pouvez bien dire
Que Troie est vostre à ce coup-cy,
Nul ne vous pourrait contredire
Puisque Hector est mort ainsi [2].

Pour conclure, il y a lieu, croyons-nous, d'adoucir la sentence portée contre le drame chrétien par des juges sévères, trop préoccupés des immortelles beautés du théâtre classique, mais le fond de leur jugement reste vrai et doit être maintenu. Tout n'est pas absolument illisible et mauvais dans les in-folios imprimés ou manuscrits qui nous

1. *Le Mystère du siége d'Orléans,* par MM. Guessard et de Certain (1862), p. 464. — Voir, en outre, p. 296, 467, 558.

2. Sur le *Mystère du siége de Troye* ou la *Destruction de Troye la Grande* en 40,000 vers, imprimé en 1484, v. les Frères Parfait, t. II, p. 418.

ont conservé les *Miracles* et les *Mystères ;* il est possible, en les feuilletant, d'y trouver quelques traits naïfs et ingénieux, quelques situations frappantes, des éclairs de talent dramatique ; mais de quel prix il faut payer ces trop rares découvertes ! et qu'elles sont loin de racheter et de compenser l'éternelle platitude, l'insupportable diffusion, le ridicule et le grotesque de ces énormes improvisations rimées où le bon sens, le goût, les convenances, l'histoire et la poésie, tout est choqué à la fois.

§ III

Fin du drame chrétien. — Influence des Mystères et des Miracles sur le théâtre moderne.

Au commencement du XVIe siècle, le drame chrétien, vieilli et dégénéré, ne se soutenait plus que par la force de l'habitude. Frappé d'impuissance, il gardait sur la foule l'autorité d'un usage établi et l'ascendant d'un plaisir accoutumé. Tout ce que comportait, dans l'état des esprits et dans l'imperfection du goût public, l'inspiration vigoureuse dont il était sorti jadis, il l'avait produit et donné : depuis longtemps, les poëtes n'inventaient plus, ils se répétaient, se copiaient mutuellement et compilaient les inventions de leurs prédécesseurs. Pour retenir le public, que la fatigue et la satiété commençaient à rebuter, ils outraient la mise en scène, le luxe des costumes, la pompe mondaine du spectacle sacré ; ils prodiguaient les épisodes comiques, les détails bouffons, les grossièretés assaisonnées qui servent d'appât à la curiosité malsaine des multitudes. Le Mystère *des Apôtres,* joué à Bourges en 1536, à Paris en 1540 avec une magnificence extraordinaire, nous offre un exemple de cette double décadence du drame chrétien qui se travestit en montre frivole et en parade indécente[1].

De ces excès résulta un scandale qui ne tarda pas à devenir

1. Frères Parfait, t. II, 345, 370. — T. III, 1, 20. — Ed. du Méril, p. 100. — La Vallière, *Bibliothèque du Théâtre Français.*

un danger. Le théâtre chrétien, dépouillé de ses attraits sérieux, privé de ses inspirations naïves, réduit à ses pires défauts, barbare à la fois et corrompu, fut attaqué par les lettrés de la Renaissance qui lui opposèrent la beauté accomplie de l'art antique, et par les sectateurs de la Réforme qui se firent une arme de ses imprudences. Si la foule, incapable de sentir ces délicatesses et de comprendre ce péril, restait fidèle aux représentations où son goût faisait loi, un orage se formait plus haut, et l'opinion des honnêtes gens, qui seule décide, sinon en politique, du moins en littérature, protestait contre l'abus et en demandait la fin. L'arrêt du Parlement de Paris, rendu le 17 novembre 1548, fut l'interprète de ce sentiment, et c'est ce qui nous explique son efficacité. Ce ne sont ni les arrêts ni les décrets qui empêchent l'essor de la poésie et découragent la pensée libre; l'opinion vengeresse ou désabusée a seule un tel pouvoir, et dans cette occasion le Parlement ne faisait que sanctionner un jugement déjà prononcé par les meilleurs esprits du temps[1]. L'année 1548 où la représentation des Mystères et des Miracles fut interdite aux Confrères de la Passion, quatre ans avant la renaissance de la tragédie classique, peut donc être considérée comme la date officielle qui marque la fin du théâtre chrétien en France.

Sans doute ces représentations, proscrites à Paris, ne cessèrent ni absolument ni partout; elles continuèrent à huis-clos et même en public dans les provinces où l'arrêt du Parlement était sans effet. A Paris, les Mystères et les Miracles se déguisèrent en *comédies spirituelles,* en *bergeries,* en *journées;* ils prirent les modes nouvelles importées d'Italie

1. F. Parfait, t. I, 46-62. Le 27 janvier 1541, le Parlement avait défendu aux confrères d'ouvrir leur théâtre à certains jours de fêtes solennelles; le procureur général, dans un violent réquisitoire, s'éleva contre l'ignorance des acteurs, contre leur grossièreté et leur impudence, condamnant sévèrement cette profanation des textes saints et des croyances les plus respectables qui étaient exposés, dans de tels spectacles, « à toutes sortes de dérisions, de mocqueries, de scandales et d'abus. » C'était là un avertissement. En 1548 la suppression fut prononcée.

ou ressuscitées de l'antique [1], et ainsi se prépara la transformation d'où sortit un siècle plus tard la tragédie sacrée : en province, nous voyons jouer des Mystères dans les églises, les couvents, et sur les places publiques pendant tout le XVIe siècle et même au siècle suivant [2]. Mais le malheur des temps, le discrédit du moyen âge, la prudence du clergé, et, enfin, la vogue du théâtre nouveau, tout se réunit pour affaiblir et vaincre la persistance d'un usage suranné. En disparaissant, le drame chrétien ne périt pas tout entier. L'inspiration qui l'avait si longtemps soutenu, malgré ses imperfections, anima des créations poétiques d'une forme plus noble, d'une piété plus intelligente et plus sévère : l'art élégant de l'antiquité, rajeuni par la France moderne, recueillit au XVIIe siècle les traditions de foi ardente qui avaient été le seul génie d'une société semi-barbare, et de cet accord entre l'art antique et l'esprit chrétien, unis par le goût français, sont nés les plus durables, les plus incontestés de nos chefs-d'œuvre tragiques, *Polyeucte* et *Athalie*. Voilà le lien éclatant qui, en dépit des révolutions survenues dans notre histoire littéraire, rattache l'un à l'autre le théâtre du moyen âge et le théâtre du siècle de Louis XIV, et maintient l'unité de notre développement dramatique [3].

1. Citons, par exemple : la *comédie de la Nativité de J.-C.*, la *comédie de l'Adoration des trois Rois, la comédie des Innocents*, la *comédie du Désert*, etc. F. Parfait, t. III.

2. En 1612 une pantomime des *Trois Rois* se jouait encore à la cathédrale de Bourges; en 1566 le synode de Lyon était obligé d'interdire les jeux, tragédies et farces qui se représentaient dans le lieu saint; en 1624 le *Miracle de l'Election de Saint Nicolas à l'archevêché de Myre*, composé par Nicolas Soret, prêtre et maître de grammaire, fut joué publiquement dans l'Eglise de Saint-Antoine de Reims, le 9 mai. — Nous devons ici une mention spéciale aux *Mystères et Miracles bretons* qui n'ont cessé que de nos jours. Ces drames, fort semblables à tous ceux du même genre, ont continué d'être représentés publiquement, pendant le XVIe, le XVIIe et le XVIIIe siècle. On en connaît une cinquantaine environ, presque tous manuscrits. Divisés en actes et en journées, ils sont tous en vers de 12 syllabes, à rimes plates. M. Luzel a publié en 1863 le Mystère de *Sainte Tryphine et du roi Arthur;* et M. de la Villemarqué a édité en 1865 le *Grand Mystère de Jésus*, avec une étude sur le *Théâtre chez les nations celtiques*.

3. Vauquelin de la Fresnaye, contemporain d'Henri III et d'Henri IV, a

A l'étranger, l'influence des Mystères et des Miracles n'est pas moins sensible. On la retrouve dans les *Autos sacramentales* si populaires en Espagne, dans les drames de Shakespeare, dans les tragi-comédies de Lope de Vega et de Calderon. Cette liberté si vantée du théâtre anglais et espagnol, qu'est-ce autre chose que la liberté même des drames du moyen âge? Ici et là, avec plus ou moins d'habileté, de verve et de génie, on met sur la scène des romans entiers, compliqués d'incidents, mêlés de bouffonneries et de trivialités cyniques ; en lisant les tragi-comédies que le poëte Hardy empruntait à l'Espagne, de 1600 à 1620, on croit reculer de deux siècles, et revenir aux *Miracles* publiés par M. de Montmerqué. Quand donc ces compositions exotiques passèrent les Pyrénées et firent fureur sous Henri IV et sous Louis XIII, c'était, à vrai dire, le moyen âge qui reparaissait, ce moyen âge tant moqué de la Pléiade, et tellement oublié et perdu de vue par les disciples de la Renaissance qu'on ne le reconnaissait plus sous les couleurs espagnoles qui lui rendaient du piquant et de la nouveauté [1].

très-bien pressenti, dans son *Art poétique*, les heureux effets d'un accord possible entre l'inspiration chrétienne et l'art noble de l'antiquité. Il exprime à ce sujet une idée juste et un vœu que le XVIIe siècle a réalisé :

Hé! quel plaisir seroit-ce, à cette heure, de voir
Nos poëtes chrestiens les façons recevoir
Du tragique ancien! De voir, en nos Mystères,
Les payens asservis sous les lois salutaires
De nos saints et martyrs! Et du vieulx Testament
Voir une tragédie extraite proprement!... (P. 110.)

1. En Italie, les *Mystères* furent de bonne heure discrédités dans l'opinion des classes supérieures de la nation. Dès le XIVe siècle il se forma dans les principales villes des sociétés de lettrés qui se détachèrent de la scolastique et des sciences du moyen âge, revinrent à l'antiquité et composèrent des pièces latines sur le modèle des tragédies de Sénèque. D'abord ces imitations de l'antique étaient simplement lues en public, puis, vers la fin du XVe siècle, à partir de 1470, on les représenta sur un théâtre. On imita les Grecs, vers le même temps, et dès les commencements du XVIe siècle parurent les premières tragédies en italien. De là partit l'impulsion qui ébranla notre pays à son tour et le poussa dans les voies ouvertes par la Renaissance. — Sur ce sujet intéressant, consulter la thèse de M. Chassang intitulée : *Les Essais dramatiques imités de l'antiquité au* XIVe *et au* XVe *siècle.* (1852).

CHAPITRE V

FIN DE LA COMÉDIE LATINE ET COMMENCEMENTS DE LA COMÉDIE FRANÇAISE

(Du Ier au XIIe siècle)

La comédie latine résiste mieux et dure plus longtemps que la tragédie. — Distinction nécessaire entre la comédie classique et la comédie populaire. Ce qui reste et se soutient de l'une et de l'autre pendant les cinq premiers siècles de l'ère chrétienne. — La comédie littéraire dans les couvents et les écoles, du VIe au XIIe siècle. Théâtre de Hroswitha. Pièces latines de Vital de Blois, de Guillaume de Blois et de Mathieu de Vendôme. — Persistance des usages anciens qui rappellent la comédie et qui entretiennent l'esprit comique. Eglogues. Dialogues. Epitaphes. — Héritiers et successeurs des acteurs populaires : les bouffons du peuple et les bouffons des princes. — Premières manifestations de l'esprit comique dans les cérémonies du culte chrétien. Caractère primitif des liturgies joyeuses. — La comédie en Orient. — Fin et résumé de l'époque de transition.

En littérature, les genres les plus élevés sont les plus éphémères. Le grand art, dont ils offrent des modèles accomplis, ne peut soutenir sa supériorité délicate s'il n'est aidé par des circonstances particulières et rares qui se produisent tardivement et disparaissent vite. La comédie, genre moins noble que la tragédie, d'une inspiration moins haute, d'un succès plus aisé et plus à portée de la médiocrité habile, tombe moins brusquement de la perfection dans le néant : entre ces deux extrêmes, il y a pour elle toute une série de degrés où s'arrête pendant longtemps sa décadence, non sans retours et réveils heureux, jusqu'au jour où le déclin devient

irrémédiable et manifeste. Lors même que le génie l'a délaissée et ne lui communique plus sa vigueur féconde, elle trouve dans l'esprit aimable et fin de la société polie et dans l'immortalité du ridicule des ressources toujours renaissantes. A Rome, comme partout, la comédie survécut à la tragédie ; le public des ballets et des cirques, que le drame ennuyait, lui resta fidèle. Mais pour comprendre l'histoire de cette décadence, une distinction est nécessaire. Ne l'oublions pas : il y a deux sortes de comédie, l'une classique et littéraire, œuvre du génie et du talent, gloire des belles époques ; l'autre inférieure et populaire, *fabula tabernaria,* comme on l'appelait à Rome ; or, c'est principalement celle-ci qui, s'accommodant aux dépravations et aux faiblesses de l'esprit public, résiste et dure, par ses défauts mêmes, dans une société abaissée dont elle a pris les vices. Notons, enfin, certains usages de la civilisation romaine où entraient des divertissements comiques [1] ; ces usages se sont perpétués, malgré la chute de l'Empire, dans la vie du moyen âge et nous en saisissons l'influence en étudiant les origines de la comédie française. Par conséquent, un premier point est à éclaircir : que subsistait-il de la comédie latine, classique ou populaire, pendant les cinq premiers siècles de notre ère? Nous verrons ensuite ce que le moyen âge en a retenu, et ce qui a passé de là dans les premiers essais du théâtre nouveau. Nous distinguerons ainsi les deux éléments qui, selon la remarque de M. Magnin, se trouvent au fond de presque toutes les origines dramatiques : « l'élément nouveau et spontané, et l'élément traditionnel [2]. »

1. « Le théâtre public d'un peuple, a dit M. Magnin, épuise rarement la totalité de ses facultés dramatiques; avant, pendant et après, il y a des théâtres particuliers, populaires ou aristocratiques. » — *Origines du théâtre moderne,* p. 400 (1838).

2. *Id.,* p. xv.

§ Ier

Comédie latine de la décadence, du Ier au VIe siècle.

Dans la décadence littéraire des cinq premiers siècles, la comédie classique fut, comme on le pense bien, plus gravement atteinte et plus languissante que la comédie populaire. Certains indices, cependant, tendent à prouver que le répertoire ancien n'est pas entièrement abandonné et qu'on joue, en outre, des imitations de ce répertoire [1]. Mais le symptôme funeste, déjà signalé dans l'histoire de la tragédie, s'accuse également ici : aucune pièce originale et de quelque valeur ne se produit; le génie comique est épuisé [2]. Ce qui semble avoir ranimé le théâtre, au moins dans les intervalles de licence qui suivaient les règnes despotiques, ce sont les parodies, les satires personnelles, et ce qu'on peut appeler les pièces politiques. On se moquait des dieux sur la scène, et même des empereurs, — quand ils étaient devenus des dieux, par le fer, le poison ou la maladie. Nous avons les titres de quelques-unes de ces pièces, *Testamentum Jovis mortui, Flagellata Diana, Tres Hercules famelici;* ce qui faisait dire à Tertullien « sont-ce vos dieux ou vos histrions qui vous font rire? » Lucius Vérus fut joué en plein théâtre, dans une ville d'Asie. Saint Cyprien cite un discours que le rhéteur Aristide

1. Sur l'ancienne comédie latine, sur ses *genres* divers et ses caractères distinctifs, sur les poëtes, rivaux de Plaute et de Térence, qui l'ont illustrée, consulter l'ouvrage en deux volumes publié par M. Patin en 1869 (Hachette). C'est un modèle accompli de la vraie science critique, à la fois originale et sûre, judicieuse et profonde.

2. Suétone nous apprend qu'Auguste fit représenter des comédies grecques. Une *tessera theatralis,* trouvée à Herculanum, porte le nom de la *Casina,* pièce de Plaute. La *tessère* était une espèce de billet d'entrée sur lequel on avait écrit le titre de la pièce, le nom de l'auteur et la place réservée au spectateur. Un passage d'Arnobe nous donnerait à croire qu'au temps de Dioclétien on jouait encore Plaute. On jouait aussi Térence. — Magnin (*Journal de l'Instruction publique,* 4 décembre 1834).

adressa aux habitants de Smyrne pour les engager à s'interdire les comédies satiriques, les invectives chantées et les parodies injurieuses [1].

Rien n'est resté de ces inventions méchantes ou médiocres; nous avons une seule comédie, qui paraît être du IVe siècle : c'est une imitation de l'*Aulularia* de Plaute, sous le titre de *Querolus*. Le misanthrope latin, — car ce nom lui est donné dans la pièce, — est un homme que la fortune s'obstine à rendre heureux malgré lui [2]. Il est subitement enrichi par la découverte d'une urne pleine d'or que son père Euclion avait cachée, et dont il avait confié le secret au parasite Mandrogerus. La pièce est en 5 actes et en prose; mais cette prose, rhythmée et cadencée, est pour ainsi dire formée de vers libres, comme le seront plus tard les Mystères latins du moyen âge [3]. A-t-elle été jouée sur le théâtre? Nous ne le croyons pas, car il est dit dans la préface que l'auteur l'a composée pour égayer les repas et les entretiens. C'était une comédie de Lectures publiques et de Conférences [4]. Très-probablement, les pièces écrites à cette époque de décadence avaient pour la plupart une semblable destination; elles n'étaient point faites pour la scène : les inscriptions de ce temps ne mentionnent guère que des mimes et des pantomimes, et si le nom de quelque acteur tragique ou comique y figure, il s'agit de ces histrions qui, dans les intermèdes

1. Magnin, *Journal de l'Instruction publique*.

2. Voici quelques lignes de son portrait : « Querolus iste noster, sicut nostis, omnibus est molestus, ipsi, si fas est, deo : homo ridicule iracundus, itaque ridendus magis... Misanthropus, hercle, hic verus est : unum conspicit, turbas putat. » — V. l'édition de Plaute par Lemaire, T. III, p. 547.

3. Les personnages sont : *Lar familiaris, Querolus Euclionis filius, Mandrogerus parasitus et magus, Sardanapalus Sycophanta, Pantomalus servus, Arbiter*. Dans l'ensemble, cette comédie nous offre un mélange d'idées chrétiennes et d'habitudes païennes. — Un ami d'Ausone, Accius Paulus, avait composé un *Delirus*, un *Extravagant*, dont ce poëte parle dans sa XIVe épître. C'était sans doute un mime.

4. Il y a une lacune à la fin. — Sur le *Querolus*, V. Schœll, *Litter. rom.*, III, 95. — Magnin, *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1835. — Quelques savants attribuent cette pièce, non au IVe, mais au VIIe siècle. La première opinion, qui est celle de M. Magnin, nous semble préférable.

de la danse mimée introduisaient, comme nous l'avons dit ailleurs, des *diverbia* lyriques ou des parodies [1]. Lorsque Sedulius [2], poëte chrétien du v[e] siècle, se plaint dans son *Carmen paschale* de voir les païens se rattacher à leurs fictions impies par les pompes de la tragédie, par les gaîtés de la comédie, et renouveler la contagion des idées sacriléges, sans doute il fait allusion à ces pièces écrites pour être lues, ou bien encore à la vogue durable de l'ancien répertoire qui n'avait pas cessé d'être étudié dans les classes et de trouver des admirateurs parmi les lettrés. Un siècle auparavant, Saint Jérôme écrivait que les prêtres préféraient la lecture de Térence et de Virgile à celle des Livres saints [3]. De cet ensemble de témoignages nous pouvons, ce semble, tirer une double induction : le théâtre comique était tombé ou singulièrement abaissé, mais les chefs-d'œuvre de l'ancienne comédie avaient gardé leur éclat et leur attrait ; on lisait, on commentait Plaute et Térence, comme nous lisons aujourd'hui Molière, avec un sentiment toujours vif de leurs immortelles beautés.

Que devenait, pendant ce temps, la comédie populaire, la *fabula tabernaria*? Elle se confondait avec les *mimes* et les *atellanes* [4]. Le mime, comme on sait, était d'origine grecque,

1. Voici l'une de ces inscriptions : « ACILIO, nobili archimimo,... tragicocomico primo sui temporis (anno 169). — Orelli, n° 2,625. — Gruter, p. CCCXXX, 3. — *Corpus inscript. latinarum.* Suétone, dans le chapitre XV de la vie de Domitien, parle d'un certain acteur comique, Latinus, fort célèbre alors. Il en est aussi question dans la satire I (vers 36) de Juvénal. Martial en fait l'éloge :

Dulce decus scenæ, ludorum fama, Latinus,
Ille ego sum plausus deliciæque tuæ.
(*Epigr.* IX, 28.)

2. Sedulius (C. Cæcilius) était prêtre. Il a composé le *Paschale carmen* ou de *Christi miraculis libri* V qu'il mit ensuite en prose sous le titre d'*Opus Paschale.* — E. du Méril, *Orig. latines du théâtre moderne*, p. 15.

3. Lettre au pape Damase, *De filio prodigo.* — E. du Méril, p. 32.

4. M. Patin, T. II, 364. « L'atellane était, dit M. Patin, une sorte de *tabernaria* qui, primitivement, se moquait des ridicules de la petite ville et de la campagne. Elle consistait, d'abord, dans un canevas livré à l'improvisation de l'acteur; elle parlait le dialecte des Osques; plus tard, elle fut

et l'atellane, d'origine latine. Dans les derniers siècles de la république, la vogue de l'atellane s'était effacée devant celle du mime; mais cette petite pièce, chère à la jeunesse romaine, revint en faveur sous Tibère et fit concurrence au mime. Les mimes et les atellanes sont la vraie comédie de l'empire. On les jouait au commencement, au milieu, à la fin des grands ballets pantomimes qui, sous Auguste, s'étalaient orgueilleusement, à la place du drame évincé, dans ces vastes amphithéâtres en pierre, contenant quarante ou quatre-vingt mille personnes, et qui firent la gloire des Bathylle et des Pylade [1] : on les appelait *communes,* parades, *embolarii,* intermèdes, *exodiarii,* spectacles de la fin. Les jeux du cirque eux-mêmes s'interrompaient quelquefois et laissaient le champ libre aux mimes et aux atellanes : des échafauds, *pegmata,* préparés tout exprès pour ces représentations, s'élevaient dans l'enceinte du cirque. Des prix et des concours publics, spécialement institués par les empereurs, excitaient l'émulation des mimographes et des faiseurs d'atellanes [2].

Enfin, les anciens avaient l'équivalent de nos comédies de société et de nos parades de la foire. La poésie dramati-

écrite, remplaça l'osque par le latin et la prose par les vers. On y voyait figurer certains types convenus, la plupart originaires de la Campanie : le *Pappus* ou *Casnar,* vieillard sot, débauché et dupe; l'écornifleur aux joues enflées, *Bucco;* l'arlequin *Maccus* (imbécile); ou le *Sannio,* type de polichinelle. On y trouvait à la fois des caractères et une intrigue. Il est facile de remarquer les ressemblances qui existent entre l'*atellane* antique et la moderne *Commedia dell' arte,* comme aussi avec nos *sotties* du moyen âge.

1. Pylade était de Cilicie et Bathylle d'Alexandrie. Bathylle, né en 50 avant J.-C., avait été l'esclave de Mécène. Une des causes de la protection accordée par les empereurs aux ballets pantomimes fut le désir de supprimer le théâtre littéraire, plein de l'esprit républicain, et de favoriser les progrès de l'unité romaine, en mêlant les peuples par le plaisir, et en créant par l'art muet des pantomimes une sorte de langue universelle. Rome et ses spectacles furent le rendez-vous de l'univers.

2. Comme les atellanes, les mimes grecs, venus à Rome par Tarente, n'avaient été, dans la première époque, que des improvisations. Sous l'empire, on les écrivit en vers ïambiques. Ces vers se déclamaient en dansant, et au son de la flûte. L'expression *mime* désigne la pièce et l'acteur; le *mimographe,* c'est l'auteur.

que, en Grèce et à Rome, entrait largement dans les habitudes de la vie sociale, chez les grands comme chez les petits. A l'exemple des rois et des empereurs, les riches nourrissaient des chanteurs et des bouffons, une foule de rapsodes qui leur jouaient la comédie et la tragédie pendant les festins, dès qu'on avait enlevé *les secondes tables*. Xénophon décrit, dans le *Banquet*, un drame de *Bacchus et Ariane* exécuté sous les yeux des convives. Au temps d'Eschyle et d'Epicharme, Sophron avait créé, à la cour d'Hiéron, les mimes aristocratiques où l'on se moquait des ridicules populaires. De son côté le peuple se dédommageait de ces moqueries princières en écoutant dans la rue, sur les places, les troupes d'aulètes et de citharèdes, les charlatans, devins, acrobates, pétauristes, planes ou planipèdes, sannions et farceurs qui pullulaient en Italie aussi bien qu'en Orient et en Grèce, surtout depuis la décadence de l'art sérieux. Aux funérailles, on chantait au son de la flûte et de la trompette des complaintes élogieuses, θρῆνοι ou *næniæ;* des danseurs et des comédiens gagés y représentaient des fragments de tragédies ou de comédies : l'*Hécyre* et les *Adelphes* de Térence ont fait partie de ces représentations funèbres. Il n'est pas jusqu'aux anciennes *saturæ* ou pièces fescennines qui, exclues du théâtre public, n'aient trouvé un refuge à la table des riches romains où les bouffons de ville, *urbani scurræ, ridiculi,* les jouaient alternativement avec les mimes d'origine grecque[1].

Voilà l'ensemble des usages et des traditions dramatiques que la civilisation romaine, détruite et imitée par les barbares, a transmis au moyen âge : il faut voir ce que les siècles suivants en ont conservé, ce qu'ils ont ajouté à ces emprunts, comment, en un mot, s'est préparée la résurrection du génie comique chez les peuples nouveaux, à la naissance des littératures modernes, c'est-à-dire, au XIIe siècle.

1. Magnin, *Origines du théâtre moderne.*

§ II

Époque de transition, du VIe au XIIe siècle. — Habitudes anciennes et tendances nouvelles qui entretiennent l'esprit comique et se marquent par des productions littéraires.

Le goût pour la comédie classique, encore vif et général au IVe siècle, même dans l'Église, survécut à la ruine des théâtres romains et gallo-romains où, d'ailleurs, le génie comique, — nous l'avons vu, — occupait une fort petite place. Par une destinée bizarre, Plaute et Térence, après le grand naufrage des lettres et de la civilisation, trouvèrent un asile au couvent : les moines, grands lecteurs de leurs chefs-d'œuvre, se mirent à les transcrire, à les commenter, et, qui plus est, à les imiter. Nous avons des manuscrits de ces deux poëtes, qui remontent à cette époque lointaine[1]. Les témoignages de cette belle passion, inspirée par la comédie latine aux monastères et aux écoles du haut moyen âge, sont aussi décisifs qu'intéressants.

Citons d'abord un très-curieux fragment de prologue, attribué soit au VIIe, soit au IXe siècle[2], et qui semble prouver que, non contents de lire les comiques anciens, les moines représentaient leurs pièces dans les écoles. C'est une dispute entre Térence et un bouffon, c'est-à-dire entre la comédie clas-

1. La bibliothèque du Vatican possède un manuscrit de Térence qui est du IVe siècle; Fabricius en cite un autre du temps de Charlemagne; un Plaute du British Museum semble appartenir au Xe siècle. — Au XIIe siècle, Jean de Salisbury, dans son *Polycraticus,* cite Plaute, Ennius, Ménandre, Attius, Térence, et dit que le *Querolus* est dans toutes les mains. — E. du Méril, *Origines,* etc., p. 32. — Chassang, p. 30.

2. M. Magnin pense qu'il est du VIIe siècle; le manuscrit est de la fin du Xe ou des commencements du XIe. Ceux qui opinent pour le IXe siècle font remarquer que ces vers contiennent des *léonismes :* or, cette forme de la versification en décadence est très-rare au VIIe siècle et très-fréquente au IXe. D'ailleurs, les vers, sans être bons, nous semblent bien supérieurs à la latinité du VIIe siècle; il est plus probable qu'ils sont du temps de la *Renaissance* des lettres latines, due à Charlemagne. — Le fragment se compose de 64 vers, la plupart hexamètres, mêlés de quelques distiques.

sique et la comédie populaire : le bouffon, *Delusor*[1], sorte de *clown* ou de *gracioso,* insulte et harcèle le vieux poëte, il le traite d'ennuyeux radoteur, vante sa propre jeunesse et la fécondité de sa muse; la discussion se soutient pendant 64 vers, après quoi le bouffon se déclare vaincu. Certainement ce dialogue, relevé par un jeu de scène assez plaisant, ouvrait la représentation d'une pièce de Térence, et, peut-être, répondait aux objections de certains spectateurs enclins à préférer une parade de la foire à la vraie comédie. Nous en citerons quelques vers :

PERSONA DELUSORIS INTER SPECTATORES[2].

Mitte recordari monimenta vetusta Terenti.
Vade, Poeta vetus, quia non tua carmina curo.
Huc ego cum recubo me tædia multa capessunt...
Dic, vetus auctor, in hoc quæ jacet utilitas?

Nunc TERENTIUS exit foras, audiens hæc, et ait[3] :

Quis fuit, hercle, — pudens rogo — qui mihi tela lacessens
Turbida contorsit? quis talia verba sonavit?.....

Ecce persona DELUSORIS præsentatur, et hoc audiens, inquit :

Quem rogitas ego sum; quidvis persolvere? cedo.
Huc præsens adero, non dona probare recuso.

TERENTIUS.

Tune, sceleste, meas conrodis dente camœnas?
Tu quis es? unde venis? Temerarie latro, quid istis
Vocibus et dictis procerum me, perdite, cædis?

1. *Delusor* est une expression du bas-latin. Le terme classique et littéraire est *Derisor*. En bas-latin, ou en latin populaire, les comédies s'appelaient *Lusus,* les théâtres, *Lusoria :* de là l'ancien nom français JEU; « li *Jus* de Saint-Nicholai, li *Jus* Adam, etc. »

2. Le bouffon, au début, se levait parmi les spectateurs, et, du milieu du parterre, interpellait Térence à son entrée en scène. Ce jeu de scène se voit quelquefois dans nos théâtres modernes.

3. Interpellé brusquement, Térence s'avançait sur le bord de la scène et prenait à partie le bouffon. Alors celui-ci sortait de la foule, montait sur la scène et la discussion s'engageait.

DELUSOR.

Tu vetus atque senex, ego tyro valens, adulescens;
Tu sterilis truncus, ego fertilis arbor, opimus[1].....

Le xe siècle, si décrié, nous offre le phénomène littéraire d'un recueil de comédies latines composées par une femme et jouées chez des nonnes. On n'est pas sûr, il est vrai, qu'elles aient été représentées[2] : probablement il y faut voir un simple exercice d'esprit et de style, un sujet de lectures divertissantes; mais cela même n'est-il pas un fait assez surprenant, une fort piquante curiosité? L'auteur du recueil, Hroswitha[3], était de l'abbaye de Gandersheim, en Saxe; née vers 930, elle a vécu jusqu'à la fin du siècle. Un arrière petit-neveu de Witikind, le comte Ludolphe de Saxe, avait fondé ou restauré, en 852, ce monastère qui dépendait de l'ordre de saint Benoît, et dont les abbesses furent presque toutes de sang ducal et impérial. L'étude des sciences antiques y avait trouvé un refuge; l'abbesse, Hatumolda, étant morte en 874, l'évêque d'Hildesheim, Wichbert, vint présider à ses funérailles, et nous avons eu déjà l'occasion de citer l'églogue dramatique qui fut alors déclamée et représentée : Wichbert y joua le premier rôle sous le nom d'*Agius*[4]. Le manuscrit des œuvres de Hroswitha se divise en trois parties. Le premier livre renferme huit poëmes ou légendes; le deuxième, six comédies en prose cadencée et rimée; vient enfin un poëme, ou long fragment de poëme, le *Panégyrique des Othons,* en 837 vers. Les six comédies sont imitées de Térence[5]. Hroswitha, dans une préface, explique son des-

1. Ce fragment a été publié par M. de Montaiglon (1849). M. Magnin l'avait commenté dans la bibliothèque de l'*École des Chartes* (1839). Série ve, T. I, p. 524. — V. aussi E. du Méril, p. 21.

2. Selon M. Magnin ces pièces auraient été jouées en présence de l'évêque diocésain. E. du Méril est d'un avis opposé. — Le manuscrit est du xe siècle.

3. Ce nom signifie *voix forte,* clamor validus. L'auteur nous donne cette étymologie dans sa préface.

4. Pertz, *Monumenta Germaniæ antiqua,* VI, 165.

5. En voici les titres : *Gallicanus, Dulcitius, Callimachus, Abrahamus,*

sein : elle a voulu séduire aux lectures édifiantes, par des agréments dérobés à la poésie antique, les profanes amateurs des fictions païennes que la simplicité des Écritures rebute. Se proposant d'honorer la chasteté, de faire briller dans tout leur éclat les victoires de la vertu féminine, elle a choisi des légendes où cette vertu court les plus grands périls, traverse une série d'épreuves et d'aventures qui ne laissent pas que d'alarmer un peu la modestie. Mais il est juste d'ajouter, avec M. Magnin, que la plume de la discrète religieuse reste toujours aussi réservée que ses intentions sont irréprochables [1]. Ces pièces sont courtes; elles se composent de dix à quinze scènes environ. Sans y insister longuement, nous essaierons d'en donner une idée.

Dulcitius n'est qu'une bouffonnerie. Trois vierges chrétiennes, Agape, Chionie, Irène, viennent d'être condamnées à mort. Le gouverneur Dulcitius, touché de leur beauté, entre la nuit dans la maison où elles sont renfermées. Frappé de folie subite, il saisit, au lieu des jeunes filles, les marmites, les chaudières, les poëles à frire qui sont dans l'appartement, et les couvre de baisers. Il sort de là, le matin, horriblement noirci, épouvantable et ridicule, sans le savoir, et va trouver le comte impérial Sisinnius, au milieu des éclats de rire des courtisans et des soldats. Sisinnius fait brûler Agape et Chionie; Irène est tuée à coup de flèches. — Dans *Callimaque,* nous trouvons un exemple de ces inventions bizarres et peu morales où s'égarait souvent l'imagination du moyen âge, sauf à revenir dans le bon chemin après avoir touché aux idées les plus excentriques. Une jeune femme, Drusiana, est morte dans le Seigneur. Callimaque, qui l'avait aimée vivante, aveuglé par une passion coupable, l'aime encore et la poursuit jusque dans le tombeau. Au moment où il essaie de violer la sépulture, un serpent s'élance du cercueil; le profanateur tombe mor-

Paphnutius, Sapientia vel Fides, Spes et Charitas. Le titre général du recueil est : *Liber dramatica serie contextus.*

1. Théâtre de Hroswitha (1845). Introduction, p. XXXVIII.

tellement blessé. Grâce à l'intervention spéciale de l'apôtre saint Jean, il ressuscite ainsi que Drusiana; tous deux, voués désormais à la chasteté, vivent en Jésus-Christ. On peut remarquer dans cette pièce une déclaration d'amour fort alambiquée et qui sent la scolastique[1]. Ces subtilités pédantesques sont la couleur locale d'un théâtre de couvent.

Abraham et *Paphnuce* sont deux ermites qui se déguisent en amoureux pour aller retirer d'un lieu suspect deux religieuses que le démon a perverties. Marie, nièce d'Abraham, après avoir vécu saintement pendant vingt ans dans la solitude, se ravisant un peu tard, s'était mêlée à une troupe de courtisanes. Au bout de deux ans, son oncle qui l'attendait vainement dans sa cellule, se décide à une démarche hardie : habillé en soldat, coiffé d'un large chapeau, il monte à cheval, donne une pièce d'or au maître de l'hôtel où loge sa nièce, se présente à celle-ci en séducteur ; là il se fait connaître, et à force de prières, la grâce aidant, il ramène au bercail la brebis égarée. Réconciliée avec Dieu, la pécheresse efface par toute une vie de pénitence les désordres de ces deux années[2]. L'ermite Paphnuce, dans un même dessein et sous un déguisement semblable, s'introduit auprès de la courtisane Thaïs dont la dangereuse beauté ravage la jeunesse du pays : il la convertit et lui impose pour pénitence de rester pendant cinq ans cloîtrée dans une cellule. Au terme de l'expiation, elle meurt doucement de la mort des justes. La scolastique, déjà signalée un peu plus haut, s'étale assez longuement dans une des scènes de cette pièce : il est évident que ces morceaux, pleins d'allusions aux habitudes monacales, à une science de formation récente qui avait alors l'attrait de la mode et de la nouveauté, étaient les endroits à succès, auprès des lecteurs ou des spectateurs[3].

1. Scène I, p. 165.
2. P. 249-251.
3. Avant de parler de Thaïs à ses disciples et des insomnies que lui causent le bruit de ses conquêtes, Paphnuce, par manière de prologue et d'introduction, entame une longue dissertation sur le *trivium* et le *quadrivium*.

La dernière pièce est la plus froide; on dirait une *Moralité*. Foi, Espérance et Charité sont trois jeunes filles qui subissent le martyre sous Hadrien. Sapience, leur mère, leur donne une sépulture honorable dans la campagne de Rome. Toutes ces compositions, fort courtes, sans intrigue et sans caractères bien marqués, sans incidents ni complications d'aucune sorte, ne brillent guère, on le voit, que par un art naïf, d'une simplicité presque enfantine; le style, un peu lourd, ne manque pas cependant de précision, ni même de délicatesse; il est plus correct, plus latin qu'on ne serait porté à l'espérer d'un auteur du xe siècle, et l'ensemble de ce petit théâtre n'est pas dépourvu d'intérêt. Mais imiter Térence pour détourner de Térence les amateurs de comédie, était-ce un moyen bien sûr? les légendes dramatisées par Hroswitha étaient-elles faites pour donner le change aux imaginations trop libres, pour calmer leurs ardeurs et discipliner leur déréglement? Nous n'oserions l'affirmer. Dans ces entreprises délicates, le succès répond rarement à l'intention.

Des monastères, le goût de la comédie passe aux universités. Les écoliers et leurs maîtres lisent avidement Plaute et Térence ou leurs récents imitateurs. Vital de Blois, au xiie siècle, compose un *Géta* sur le modèle d'*Amphitryon* et une nouvelle *Aulularia ;* son contemporain Mathieu de Vendôme écrit un *Miles gloriosus,* un *Milo,* une *Lydia,* un *Tobie ;* Guillaume de Blois, au commencement du siècle suivant, fait paraître une *Alda* et une *Flora ;* ajoutons-y la pièce anonyme de *maître Babion* [1]. Tous ces ouvrages sont populaires parmi la jeunesse savante en France et à l'étranger; on les

Ce hors-d'œuvre plus qu'étrange ne choquait alors personne, au contraire. — P. 293. Lire aussi quelques scènes curieuses, le dialogue de Paphnuce et des jeunes gens de la ville, le désespoir des amants de Thaïs après sa conversion. P. 313-331.

1. Sur ces comédies latines, consulter la thèse de M. Chassang : *Les Essais dramatiques imités de l'antiquité au moyen âge* (1852), p. 15-35. Elles y sont analysées et appréciées. — Voir aussi *Hist. littéraire,* T. XXII, p. 39-67.

traduit en langue vulgaire et même en vers français [1] ; on les cite comme des classiques et leur vogue fait pâlir la gloire des grands comiques du théâtre latin. Les traditions mêmes de la pantomime ne sont pas entièrement abolies ; les auteurs de *poétiques* en latin et certaines épitaphes de bateleurs ou d'histrions y font allusion [2]. Mais, bien entendu, ce ne sont là que de très-rares débris et de vagues souvenirs de l'art qui avait fleuri sous les Empereurs romains. Ce qui est plus certain, c'est la durée de ces usages que nous avons signalés dans la vie sociale des Grecs et des Romains, par exemple, l'intervention de la comédie à la fin des repas ou parmi les cérémonies destinées à rehausser l'éclat des funérailles. Rattachons à ces habitudes, transmises par l'Empire au moyen âge, les *Eglogues funèbres,* les *Débats* ou *Disputes,* les jeux dramatiques tels que le *Judicium Vulcani,* le *Conflictus Veris et Hiemis,* composés pour être lus ou déclamés à table, comme nous l'avons expliqué à propos des origines du drame [3]. L'historien de saint Ouen au xe siècle, Agobard un siècle auparavant, et d'autres écrivains de ces temps-là nous parlent fréquemment des spectacles qui se jouaient aux noces et à la fin des repas [4] ; les conciles défen-

1. Eustache Deschamps a traduit le *Geta* en vers octosyllabiques, en 1421. Cette traduction, fort plate, compte environ 1,100 vers.

2. Du Méril, p. 22. — Il ne faudrait pas conclure toutefois de ces documents assez peu précis que l'art dramatique florissait encore. Il en restait çà et là quelques débris, sur les places publiques et dans les écoles. Sous les Mérovingiens et les Carlovingiens, les expressions *ludi, spectacula, histriones* s'appliquèrent aux bateleurs et à leurs exercices. Jean de Salisbury écrivait en 1159 que les acteurs avaient disparu avec les auteurs : « Porro tragicis et comicis abeuntibus, cum omnia levitas occupaverit, clientes eorum, comœdi videlicet et tragœdi, exterminati sunt. » (*Polycraticus,* l. I, ch. 8.)

3. V. plus haut, p. 382, 383. Le *Jugement de Vulcain* est une dispute sur la supériorité du cuisinier ou du boulanger. Le dieu intervient et clot le débat. Cette petite pièce, qui se lisait à table, est du vie siècle. — Magnin, *Journal de l'Instruction publique,* 4 décembre 1834. — Eustache Deschamps paraît s'être inspiré de cette idée, en la développant, dans le Dit des quatre offices de l'Hostel du Roi, *Panneterie, Eschançonnerie, Cuisine, Sausserie,* en 494 vers.

4. Saint Ouen vivait au viie siècle, son biographe écrivait en 956 ; Agobard, archevêque de Lyon, en 836 (*De dispensatione ecclesiasticarum rerum*).

dent d'y assister et de prêter l'oreille aux chants obscènes des mimes et des histrions [1]. Cette tourbe de comédiens populaires qui, sous différents noms, avait inondé les villes grecques et romaines, et dont les jongleurs du moyen âge allaient sortir, s'était perpétuée avec ses mœurs et son répertoire à travers les révolutions de l'Occident, amusant les vainqueurs comme les vaincus, rampant devant tous les pouvoirs, échappant par sa bassesse insaisissable à toutes les sévérités ecclésiastiques ou séculières ; les noms mêmes et les costumes avaient peu changé. Chaussés d'ignobles sandales, vêtus d'habits à couleurs voyantes, rasés, enfarinés ou masqués comme leurs ancêtres grecs et romains, ils couraient les foires, les tournois, et du haut de leurs tréteaux déclamaient tour à tour des poésies sacrées sur la vie des saints, des chansons cyniques en latin populaire, des parades bouffonnes appelées *stultiloquia, obscenas jocationes* par les historiens du temps [2]. Le public des palais et des châteaux a ses bouffons, ses histrions ; le peuple a les siens : cette distinction, qui existait dans l'antiquité, s'est maintenue au moyen âge.

Les instincts dramatiques et comiques, toujours vivants au fond du cœur humain, ne se montraient pas seulement, sous forme savante dans les monastères et les écoles, sous forme triviale dans les réjouissances populaires; ils éclataient jusque dans les cérémonies du culte chrétien, se mêlaient à l'austérité de la liturgie, obtenant de l'Église une tolérance interrompue fréquemment par des anathèmes. Deux causes les favorisaient : la dévotion naïve et grossière

1. « Carmina fœda mimorum vel histrionum... Histriones, mimos, turpissimos et vanissimos joculatores... » — Concile d'Aix-la-Chapelle en 816 (*Probatæ sanctorum vitæ*, T. II, 256). Concile d'Auxerre en 678.

2. Magnin, *Journal de l'instruction publique*, 1834-1835. « Le théâtre populaire est l'anneau qui unit la scène ancienne à la scène moderne par les *joculatores, delusores, goliardi* du moyen âge... Le théâtre populaire et compital ne disparut à aucune époque. Les jeux du paganisme se lient sans interruption ni lacune aux jeux des chrétiens et des barbares. » — *Origines du théâtre moderne*, p. 10-25.

des multitudes, la persistance de certains abus du paganisme que la religion nouvelle subissait en essayant de les atténuer et de les contenir. Ainsi, pendant tout le moyen âge, la licence des saturnales antiques, mal dissimulée sous des dehors chrétiens, continue de se signaler par des scandales incorrigibles. L'usage est resté de se masquer et de se travestir, de se déguiser en bêtes ou en idoles : ces mascarades pénètrent dans les couvents et les églises [1]. Grégoire de Tours parle d'une abbesse condamnée par les évêques pour avoir célébré dans l'intérieur de son monastère ces fêtes masquées, *barbatorias;* le concile de Nantes en 658 défend aux prêtres de porter des masques ; le concile d'Auxerre, en 678, et les capitulaires de Charlemagne renouvellent ces défenses et les peines édictées déjà au VIIe siècle par saint Éloi [2]. Les fêtes des saints, les dédicaces des églises étaient fort souvent des prétextes à bacchanales; on dansait, on banquetait [3], on chantait des chansons fort libres, *carmina diabolica,* dans la nef même des églises, *in medio navis ecclesiæ,* sur le parvis, dans le cimetière, soit le jour, soit la nuit [4]. Le clergé prenait part à ces danses, surtout vers le temps de Pâques, et à l'Ascension pour les régler et, autant que possible, pour les sanctifier. Elles se nommaient en latin *tripudia,* en français *caroles,* ou *rotruanges,* quand on les accompagnait de la rote [5].

De ce même esprit sont sorties les liturgies joyeuses ou bouffonnes qui remontent aux premiers siècles de l'Église,

1. Magnin, *Journal de l'Instruction publique,* 1834-1835.

2. *Histoire ecclésiastique des Francs,* Liv. IX, chap. 6 et Liv. X, chap. 5.

3. Convivia in ecclesiis præparata. — Concile d'Auxerre en 678.

4. Synode de Rome en 826 : « Sunt quidam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus ac maxime natalitiis sanctorum, ballando, verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo advenire procurant. » — Homélie de Léon IV : « Cantus et choros mulierum in ecclesia et in atrio ecclesiæ prohibete... item carmina diabolica quæ nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos vulgus exercet sui contemptione Dei omnipotentis. » — Labbe, T. VIII, 37, 122, 117. — Ces danses sur les tombeaux ont fait imaginer la ronde des morts mêlés aux vivants, et ce fut l'origine de la *Danse macabre.*

5. On retrouve même un souvenir des anciennes fêtes de Flore dans la

mais qui ont gardé, jusqu'au temps des Vaudois et des Albigeois, un caractère de gaîté inoffensive. La *Fête des Fous,* la *Fête de l'Ane,* la liturgie des *Diacres* et des *Sous-Diacres,* celle des *Prêtres* et celle des *Enfants de chœur,* le chant du *Deposuit* répété avec frénésie, comme une sorte de *Marseillaise* ecclésiastique, par tout le clergé inférieur, ces manifestations périodiques et, pour ainsi dire, ces explosions prévues d'une liberté turbulente n'étaient point, à l'origine, aggravées et envenimées d'intentions hostiles ou satiriques [1]. La parodie n'avait rien de séditieux ni de sacrilége. C'est l'idée qu'il faut se faire de ces *Officia festi Stultorum vel Fatuorum* qui ont pris place dans les rituels et les missels du XIIe et du XIIIe siècles : le style en est bouffon, mais non indécent; cette verve grotesque, qui reste naïve et sincère, n'offense en rien les mystères sacrés qu'elle travestit. On sent le respect d'habitude sous cette liberté d'occasion. Plus tard, vers la fin du moyen âge, à l'époque de décadence et de corruption, des interpolations ridicules, obscènes, impies, pervertirent l'esprit et le texte primitif de ces liturgies excentriques; naturellement, le pire côté des choses est toujours le plus connu [2]. Pour remédier à ces désordres, l'Église a tenu, suivant les temps, deux conduites différentes : tantôt, avec une indulgence habile et un bon sens patient, elle a

course de femmes où l'on se disputait une paire de bas et de souliers, à la Pentecôte. — Magnin, *Journal de l'Instruction publique*, 7 mai 1835.

1. La fête des diacres se célébrait le jour de saint Étienne, celle des prêtres à la saint Jean, celle des enfants de chœur le jour des Innocents. — La fête des fous se célébrait le jour des Innocents, ou bien à la fête des diacres et des sous-diacres, ou bien encore à Pâques, ou le 1er mai. Cela dépendait des habitudes locales. Les fêtes du *Deposuit* étaient fixées au 28 décembre. Ce jour-là l'office était célébré par les diacres, le 27 par les prêtres, le 29 par les enfants de chœur, le 1er janvier par les sous-diacres. A la fête des Innocents on élisait un évêque des enfants, *Episcopus puerorum.* On jouait quelquefois à la balle dans l'église pour désigner le roi des fêtes du *Deposuit,* dignité qui obligeait à beaucoup de dépenses. Dans certaines autres fêtes de l'année, le clergé inférieur prenait de force les attributions du haut clergé. Telle était la *Procession noire* d'Evreux où l'on élisait le *roi,* l'*évêque* ou l'*abbé* (les titres variaient suivant les pays), qui devait présider, l'année suivante.

2. Pour connaître à quel point de licence se laissèrent emporter, au

fermé les yeux sur ce qu'elle ne pouvait empêcher, laissant passer le torrent, sauf à ressaisir énergiquement, au lendemain de l'orgie passagère, son empire accoutumé ; tantôt elle a fulminé contre des excès croissants et une licence dangereuse ; mais ni les sermons, ni les décrets, ni les mandements, ni les bulles n'ont pu déraciner des habitudes invétérées, et arracher au clergé inférieur, si nombreux alors, si indépendant, si hardi, cette liberté qui flattait en lui des instincts dont la religion même ne détruit pas absolument la vivacité. Il a fallu le progrès des mœurs publiques, la crainte du protestantisme, et l'intervention du pouvoir royal, sous des princes redoutés, pour mettre un terme à des excès qui menaçaient de compromettre et de déshonorer l'Église [1].

M. Félix Bourquelot a publié en 1856 un de ces rituels ou missels contenant un office bouffon : c'est la *Fête des Fous* qui se célébrait à Sens le 1er janvier. Le cortége de l'Ane y figurait ; car ces deux éléments du comique clérical au moyen âge, l'Ane et les Fous, héros obligés des parodies sacrées, étaient tantôt séparés, tantôt réunis [2]. Cet office, inséré

XIVe et au XVe siècle ceux qui célébraient ces fêtes, on peut lire Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, aux articles *Festum Asini, Festum Fatuorum, vel Diaconorum* (Du Cange appelle les sous-diacres *saturi diaconi*), *abbas Cornadorum, Barbatoriæ, Kalendæ festum*, etc. — Dutillot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des fous.*

1. Du Cange dit qu'au XVe siècle deux chanoines furent pendus aux cloches pour avoir défendu de les sonner le jour de la fête des fous. Une ordonnance de Charles VII le Victorieux, rendue à Troyes en 1445, vint au secours de l'autorité ecclésiastique. Presque tous les parlements, à diverses époques, rendirent des arrêts contre ces mêmes désordres.

2. Il n'y avait pas une seule *fête de l'âne* ni une seule *fête des fous.* L'âne jouait un rôle dans diverses fêtes; la liturgie des fous se mêlait également à diverses solennités burlesques dont l'époque variait suivant les lieux. Nous avons les *Offices* en latin, ou en latin farci, de la fête de l'âne ou de la fête des fous, offices ayant appartenu aux églises de Beauvais, Bourges, Rouen, Amiens, Laon, Noyon, Viviers, Châlons-sur-Marne. A Beauvais, la *fête de l'âne* se célébrait le 14 janvier, jour de la fuite en Égypte. Dans certains diocèces on avait en outre l'*office du bœuf,* l'office de *la vache grise*, à la Saint-Jean.

dans un manuscrit du XIIIe siècle [1], est attribué avec assez de raison à Pierre de Corbeil qui était archevêque de Sens à la fin du XIIe siècle ; il justifie les remarques faites plus haut sur la mesure et la retenue que gardaient encore à cette époque les travestissements périodiques des cérémonies religieuses et des livres saints. Comme l'indiquent les vers du début, chantés par le cortége de l'Ane aux portes de l'Église, il s'agissait avant tout de bien rire et de se réjouir, d'écarter le sérieux pour un jour, et *de faire les fous,* sans malice, avec la permission des supérieurs. Une fois entré, le cortége entonnait la fameuse *Prose de l'Ane :*

Orientis partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus
Sarcinis aptissimus [2]...

Cette prose, que M. Bourquelot publie avec la notation en plain-chant, a reçu bien des variantes suivant les temps et les lieux ; le texte de Sens diffère du texte de Rouen que du Cange a donné ; il est d'autres offices où les versets latins alternent avec des versets français chantés par le peuple [3] : mais la leçon de l'Eglise de Sens peut être considérée comme une des plus anciennes.

A Byzance, vers la même époque, les liturgies bouffonnes obtenaient une vogue semblable ou plus grande encore ; et,

1. Il est intitulé : *Officium Festi Stultorum, vel Fatuorum, ad usum, seu potius ad abusum Senonensis ecclesiæ.* Circumcisio Domini.
2. V. Leber, *Recueil de Mémoires et de Dissertations.* T. IX, 368.
3. Tel était ce verset qui servait de refrain :

Eh ! sire âne, mais chantez !
Belle bouche réchignez :
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine à plenté (en abondance).

Selon du Cange, dans certaines églises on chantait *hihan!* comme un répons de la messe. « In fine missæ sacerdos, versus ad populum, vice *ite missa est,* ter *hinhinabit;* populus vero, vice *deo gratias,* ter respondebit *hinhan.* » — Mais, encore une fois, toutes ces interpolations et toutes ces trivialités sont d'une époque postérieure au XIIe et même au XIIIe siècle.

chose singulière, c'était l'aristocratie surtout qui donnait l'exemple de ces divertissements grossiers. L'empereur Michel écrivait des comédies pour y parodier les Mystères ; en 1050, Théophylacte établit à Sainte-Sophie une fête des Fous. Quand les Croisés abordèrent en Orient, ils y trouvèrent les courses de l'hippodrome, les pantomimes, les pièces satiriques, en un mot, les formes principales du théâtre grec et romain conservées et protégées par la faveur publique [1]. Rien d'étonnant, puisque ce pays n'avait pas subi les invasions du ve siècle ; d'autres barbares survinrent enfin, Iconoclastes et Musulmans, qui détruisirent ces restes de l'antique civilisation.

Tels sont les faits épars que nous pouvons glaner et recueillir dans cet intervalle de plusieurs siècles, dans cette énorme lacune de stérilité et de silence qui, des derniers jours de la comédie latine, s'étend jusqu'à la naissance de la comédie française : voilà le résumé des usages, des institutions, des œuvres qui ont contribué à soutenir et développer l'imagination dramatique, l'immortelle vivacité des instincts comiques, préparant ainsi la résurrection, sous une forme nouvelle, d'un genre littéraire éteint et épuisé.

1. L'impératrice Théodora, femme de Justinien, avait été mime. En 602, au mariage de l'empereur Maurice, on joua des comédies pleines d'allusions satiriques aux mœurs contemporaines.

CHAPITRE VI

COMMENT S'EST CONSTITUÉ LE THÉATRE COMIQUE, DU XIIe AU XVIe SIÈCLE.

Première époque : La comédie, avant l'institution de la Bazoche et de la société des Enfants-sans-souci. — Premières ébauches comiques : *Jeux, Débats, Disputes, Bergeries ;* où se sont-elles produites et développées ? — Le *jeu Adam* ou de la *Feuillée.* Le jeu du *Pèlerin.* — *Robin et Marion.* — Dispute de *Pierre de la Broche contre la Fortune.*— *Petites pièces manuscrites* d'Eustache Deschamps. — Influence des Fabliaux sur les progrès de la comédie. — Deuxième époque : La Bazoche et les Enfants-sans-souci. — Sociétés semblables en province. — La comédie dans les Universités. — Les bateleurs ou jongleurs populaires. — Principaux auteurs connus. — Aspect général de l'état du théâtre comique au temps de Louis XII et de François Ier.

L'histoire de la comédie au moyen âge se divise en deux périodes, d'une importance très-inégale et d'un caractère différent, qu'on ne sait pas toujours assez nettement distinguer : la première est antérieure à l'institution de la Bazoche et de la société des Enfants-sans-souci ; la seconde comprend le principal développement et la richesse croissante du genre comique depuis le règne de Philippe le Bel jusqu'au temps de François Ier. L'espace de quatre siècles, que notre étude embrasse, se partage par moitié entre ces deux époques ; nous allons successivement les parcourir et les examiner.

§ Ier

Première époque : **La comédie avant l'institution de la Bazoche et des Enfants-sans-souci.** (xiie **et** xiiie **siècles.**)

On aurait tort de fixer à l'origine de la Bazoche, sous Philippe le Bel, la date première des représentations comiques en français : les débuts de notre comédie nationale remontent plus loin ; ils nous semblent contemporains de la naissance même du drame chrétien et des plus anciens Mystères. Sans doute, au xiie et même au xiiie siècle, tous les genres poétiques étaient dominés, effacés et comme opprimés par la gloire de l'épopée et de la poésie lyrique ; de ce côté soufflait l'inspiration et se portait l'enthousiasme : mais, sous cet éclat, il est facile d'apercevoir les diverses formes de la poésie française, humbles et timides encore, s'annonçant par des essais, par de vives et légères ébauches, et sortant à la fois des germes confus et puissants que le travail des siècles antérieurs avait accumulés. Dans cet essor d'universelle fécondité où le drame, le fabliau, les espèces si variées de la poésie satirique ou didactique croissent et se développent à l'envi, pourquoi la comédie seule, appelée et provoquée par ces instincts, par ces habitudes dont nous avons reconnu la puissance, aurait-elle été frappée d'engourdissement et de stérilité ? Elle a dû, elle aussi, se montrer et fleurir dès cette adolescence et ce printemps du génie poétique de notre pays : certainement les écoliers qui jouaient des pièces en latin farci, les bateleurs accoutumés par état à faire rire la foule sur leurs tréteaux, les *Puys*, les *Chambres de rhétorique*, où le gai savoir abondait, où les audaces heureuses étaient applaudies, tout ce monde pétulant, d'humeur inventive, a dû de très-bonne heure ranimer et faire revivre dans la langue nouvelle les saillies de la muse comique, donner une expression française à ces gaîtés intempérantes, incorrigibles que nous avons vu éclater jusqu'au pied des autels.

La certitude des monuments littéraires confirme ces vraisemblances déjà si fortes. Au XIIe siècle, ou dans l'âge suivant, au plus tard, une forme vive et simple de comédie se dégage naturellement des petits poëmes dialogués que nos trouvères imitaient du latin et qu'on appelait *Débats, Disputes, Dits, Jeux-partis, Pastourelles :* cette comédie primitive, comme beaucoup de *Miracles* du même temps, s'intitulait *Jeu,* traduction du bas latin *Lusus.* Nous avons le *Jeu Adam* ou de *la Feuillée,* le *Jeu du Pèlerin,* le *Jeu de Robin et Marion,* la *Dispute de Pierre de la Broche contre la Fortune :* ces pièces sont de la seconde moitié du XIIIe siècle [1]. Elles ont été composées, sauf la dernière, pour le *Puy d'Arras* et sans doute représentées dans l'une des assemblées de ce Puy, au mois de mai, en plein air, sous *la Feuillée* [2] ; mais pourquoi le Puy d'Arras aurait-il été seul à encourager ces compositions? Pourquoi les Puys de Caen, Rouen, Béthune, Dieppe, Beauvais,

1. On peut rattacher aussi à ces premières ébauches de la comédie française le *Dit de Marcol et de Salomon,* emprunté à l'Orient et mis en langue vulgaire dès le XIIe siècle, le *Jeu d'Aucassin et Nicolette,* petite idylle dialoguée, entremêlée de chants, la *Dispute du croisé et décroisé,* de Rutebœuf. Le Grand d'Aussy, en publiant la *Dispute de Pierre de la Broche,* fait une remarque fort juste : « Je ne sais, dit-il, si l'on ne devrait pas regarder comme de vrais *Jeux* ces sortes de scènes que les ménétriers débitaient quelquefois dans les fêtes... J'ai trouvé dans les manuscrits trois de ces pièces. La première est une querelle entre deux femmes; les deux autres sont des querelles d'hommes, l'une sous le titre de *Dispute du Barbier et de Charlot,* l'autre sous le titre de *Dispute de Renard et de Peau d'oie...* Très-probablement c'était là des farces dramatiques qui, comme nos *Proverbes* d'aujourd'hui, n'étaient composées que de quelques scènes détachées. Peut-être pourrais-je dire la même chose du *Dict de l'Herberie.* » — Rien de plus vrai; ce sont là les plus anciennes origines de la comédie française.

2. Remarquons ici une des nombreuses ressemblances signalées par M. Magnin entre les origines du théâtre français et celles du théâtre ancien. En Italie, les premières scènes furent dressées sur la lisière des bois, sous des ombrages (σκία, ombre, d'où σκήνη, scène) ; on y jouait de petites pièces rustiques, des *Disputes* ou querelles, où l'on se moquait des ridicules de la campagne et de la petite ville. Le jeu de la *Feuillée* nous rappelle ces commencements de la comédie latine :

Fescennina per hunc inventa licentia morem
Versibus alternis opprobria rustica fudit.
(HORACE, *Epîtr.*, II, I, 145.)

Amiens, Lille, Cambrai, Douai, Valenciennes, sans parler du reste de la France, n'auraient-ils pas suscité et couronné des poëtes comiques? « Les principaux créateurs de notre comédie ont été, dit M. Magnin, les étudiants des grandes écoles à Paris et en Province, avec les ménestrels du XIIe et du XIIIe siècle. La Bazoche et les *Sots* vinrent ensuite[1]. » Avant que la Bazoche s'établît, il existait chez les étudiants de Paris un *Pape des Ecoliers* qui présidait aux représentations dramatiques; c'est à l'exemple des écoliers que les Bazochiens s'avisèrent de jouer des pièces.

C'est là qu'il faut chercher les vrais débuts de la comédie en France. Cette première époque est signalée par des productions piquantes, d'une agréable et facile invention, dues à la verve d'un homme de talent, Adam de la Halle. Ce trouvère, qu'on surnommait *le Bossu d'Arras,* bien qu'il n'eût aucune difformité et, peut-être, parce qu'il avait beaucoup d'esprit, était à la fois poëte, acteur et musicien, comme les créateurs du théâtre grec; on a de lui, outre sa comédie, 34 chansons notées, 17 jeux-partis, ou disputes amoureuses, 16 rondeaux, 8 motets, sortes de variations et de fantaisies musicales. Fils d'un bourgeois d'Arras, il étudia aux écoles de cette ville, fort célèbres alors, et vécut de 1240 à 1288 environ. Une partie de sa vie se passa dans son pays, une partie à l'étranger : *le Jeu de la Feuillée* est de la première moitié; *le Jeu de Robin et Marion* est de la seconde. Il composa vers 1262 le *Jeu de la Feuillée*[2]; il semble s'y peindre lui-même, y conter ses joies et ses peines,

1. *Journal des Savants*, année 1858. — Les ménestrels s'appelaient aussi *Dicteurs* ou *Recordeurs de Dicts;* cette expression désignait surtout ceux qui savaient déclamer, monter et mettre en scène un *Dict,* une petite pièce comique, *qui docebant fabulam comicam.* Il faut comprendre, parmi les ménestrels, les bateleurs forains, ces héritiers des histrions antiques, qui n'avaient jamais disparu, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent. Ces ménestrels et ces bateleurs se distinguaient en *ménestrels de bouche* (poëtes ou déclamateurs), en *ménestriers* ou joueurs d'instruments.

2. Le titre exact est celui-ci : *li Jus Adan* (le Jeu d'Adam, composé par Adam), ou *de la Feuillée.*

en même temps qu'il décrit, en traits mordants et satiriques, les ridicules de ses compatriotes. Cédant à un emportement de jeunesse, il avait fui l'abbaye de Vaucelles, près de Cambrai, et, moine défroqué, il s'était marié avec une jeune fille dont il se lassa depuis ; ennuyé de la vie de province, il voulut aller à Paris, y mener la vie d'étudiant et de ménestrel ; sa famille lui refusa l'argent nécessaire pour le voyage : de dépit, il composa le *Jeu* où il révèle toutes les particularités de son histoire. Cette pièce a donc un caractère très-personnel, et comme il y met en scène plusieurs des bourgeois d'Arras ses contemporains, nous sommes en plein dans la comédie aristophanesque : des obscénités sans voile, un emploi du merveilleux le plus fantastique, c'est-à-dire l'intervention de la fée Morgue et de la Mesnie Hellequin [1], qui paraissent à la fin, achèvent de nous représenter les trois éléments qui constituaient à Athènes l'ancienne comédie [2]. Les vers sont de huit syllabes ; on en compte un peu plus de 1200 ; les personnages sont au nombre de dix-sept : quant au style, bien qu'il soit abondant, nerveux et piquant, le dialecte picard et wallon l'alourdit et l'obscurcit pour nous ; il a moins d'agrément et d'élégance que la plupart des compositions poétiques de ce temps-là qui appartiennent aux dialectes du centre de la France.

Le Jeu de la Feuillée avait pu faire des ennemis au poëte : deux ans après, vers 1264, il partit d'Arras et se retira à Douai, en laissant à ses concitoyens une pièce de vers pour adieux, sous ce titre : *Li Congié Adam d'Arras* [3]. Sans insister sur les événements assez obscurs de sa vie, disons seulement qu'il s'attacha au comte d'Artois, Robert II, neveu de saint Louis ; ce prince, en 1282, accompagna dans son expédition d'Italie

1. Hellequin était un seigneur des contrées du Nord sur lequel courait une légende qui le représentait comme environné de fées et de sorciers et faisant, la nuit, avec ses gens, c'est-à-dire avec *sa mesnie,* d'effrayantes apparitions. — Leroux de Lincy, *Livre des Légendes* (1836), p. 240-245.

2. Magnin, *Journal des Savants* (1846), p. 550.

3. Imprimé dans le Recueil de Barbazan, édit. de Méon. T. I, p. 106.

le comte d'Alençon qui allait secourir le duc d'Anjou, roi de Naples, et qui fut déclaré régent du royaume en 1284; Adam suivit le comte d'Artois et composa, au delà des monts, la jolie pastorale dramatique de *Robin et Marion*, pour rappeler aux Français de Naples le souvenir de la France. On dirait que le beau ciel d'Italie et de Sicile, qui avait vu fleurir l'idylle antique, a répandu comme un reflet brillant et doux sur cette œuvre des derniers jours du poëte; elle n'a rien de la dureté triviale du *Jeu de la Feuillée*. Comme dit M. Magnin, c'est le chef-d'œuvre du théâtre aristocratique au XIIIe siècle [1]. On connaît le sujet : une jolie bergère, sollicitée par un chevalier, résiste à ses instances et lui préfère un berger; quand le poursuivant est éconduit, le berger et la bergère s'ébattent et folâtrent avec leurs amis. Cette légère fiction avait été développée, avec des dénouements variés, dans mille chansons et pastourelles dès le XIIe siècle : Bodel avait chanté *Robin et Marion;* Perrin d'Angecort, l'un des seigneurs favoris de Charles d'Anjou, avait composé à Naples même une pastourelle dont le trouvère a pris le refrain,

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, si m'ara [2].

S'inspirant de ces idylles gracieuses et de la poétique popularité de ce sujet, Adam en a tiré une comédie-vaudeville, d'un millier de vers, où figurent onze interlocuteurs : le dialogue, écrit d'un style aisé et naïf, est entrecoupé de joyeux refrains. On a dit de cette comédie qu'elle était notre plus ancien opéra. Le début est plein de fraîcheur et de délicatesse; Marion chante et le chevalier l'aborde en chantant :

MARIONS.

Hé ! Robin, se tu m'aimes.
Par amors maine-m'ent.

1. *Journal des Savants*, 1846. — P. 550-560.
2. Dans la pièce du grand seigneur, Marion succombe et trahit Robin.

LI CHEVALIERS.

Douche puchele, or me contés,
Pour coi ceste canchon cantés
Si volentiers et si souvent?

MARIONS.

Biaus Sire, il i a bien pour coi:
J'aim bien Robinet, et il moi...

LI CHEVALIERS.

Or dites, douche bergerette,
Ameriés-vous un chevalier?

MARIONS.

Biaus Sire, traiiés-vous arrier.
Je ne sais que chevalier sont;
Deseur tous les homes du mont
Je n'aimeroie que Robin...

LI CHEVALIERS.

Chevaliers sui, et vous bregière
Qui si lonc jetés ma proière.

MARIONS.

Jà pour ce ne vous amerai;
Bergeronete sui;
Mais j'ai ami
Bel et cointe et gai [1]....

« L'ami, » c'est-à-dire Robin, survient pendant le duo de Marion et du chevalier; lui aussi a la chanson aux lèvres et la joie au cœur :

Bergeronete,
Douche baisselete,
Donnés le moi votre chapelet,
Donnez le moi votre chapelet!

MARIONS.

Robins, veux-tu que le mete
Sur ton chief, par amourete?

ROBINS.

Oil, et vous serez m'amiete,
Bergeronete, etc., etc.

Cette pièce, représentée d'abord à Naples, fut apportée en

1. Théâtre français, Montmerqué, p. 105-107.

France par un des ménestrels de la suite de Robert d'Artois [1]. Le ménestrel y mit un Prologue d'un peu plus de cent vers, intitulé *li Jus du Pèlerin* qui contient l'éloge et comme l'oraison funèbre d'Adam de la Halle. Notre poëte, en effet, était mort en Italie, vers 1288. Grand fut le succès de sa comédie pendant tout le moyen âge; l'amour de Marion pour Robin passa en proverbe et les conteurs des deux siècles suivants y font de fréquentes allusions : chaque année, aux fêtes de la Pentecôte, les écoliers et fils de bourgeois à Angers jouaient la pièce d'Adam ; c'est ce que nous apprennent des lettres de rémission datées de 1392 [2]. Il en était de même sans doute en beaucoup d'autres villes.

La *Dispute de Pierre de la Broche contre la Fortune par devant Reson* n'a pas la même étendue ni le même intérêt. C'est une sorte de plaidoyer contradictoire, en 250 vers environ, où le favori disgracié et la Fortune s'accusent et s'invectivent : la Raison se prononce contre Pierre de la Broche ou de la Brosse. Il y a là l'idée d'une *moralité* politique. Selon M. Magnin, ce petit poëme aurait été chanté et déclamé par les ménétriers dans les foires de Brabant et du Nord pendant la détention du chambellan de Philippe le Hardi. On sait que Pierre de la Brosse, ancien barbier de saint Louis, devenu un personnage tout-puissant sous le roi son fils et son successeur, fut convaincu de calomnie et pendu en 1276. Le style de cette *Dispute* est abondant et facile, plus clair en général que celui d'Adam; il a les mérites de la poésie de Rutebœuf.

Vers la fin du XIII[e] siècle, deux causes spéciales, et d'une action récente, contribuèrent aux progrès de la comédie, à l'enrichissement du répertoire comique. C'est l'époque où se multiplient les fabliaux, où commence la vogue littéraire

1. Le texte actuel n'est pas celui de Naples, mais celui d'Arras, un peu retouché par le ménestrel qui l'apporta. Il existe à Aix un troisième manuscrit du même *jeu* ou un autre *jeu* sur le même sujet. — M. Magnin, *Journal des Savants* (1846.)

2. V. les auteurs cités par Montmerqué, p. 28.

des allégories. Or, dans les fabliaux, dans ces récits un peu diffus, trop souvent grossiers, mais pleins de verve malicieuse et d'observation satirique, se trouvaient les éléments essentiels de la comédie : le dialogue, les mœurs, les caractères. De là, en effet, va sortir une nouvelle forme comique, *la farce,* dont les sujets, la plupart du temps, seront empruntés à nos plus anciens conteurs. Les allégories, d'un autre côté, mises à la mode par la scolastique et par le roman *de la Rose,* allaient donner naissance aux *Moralités*. La loi qui préside aux développements du théâtre comique, telle que nous l'avons observée jusqu'ici, va donc recevoir une application nouvelle : les formes variées de la comédie se dégageront non plus seulement des petits poëmes semi-lyriques [1] dont nous avons parlé, mais d'autres genres poétiques créés par l'imagination de nos trouvères. L'influence de la Bazoche et des Enfants-sans-souci, qui se fera bientôt sentir, ne sera non plus qu'une conséquence particulière de ce principe général déjà signalé, à savoir, l'importance des associations littéraires, et l'action exercée par elles sur le progrès de tous les genres poétiques au moyen âge. Tout se tient, tout se suit, tout est logique et régulier dans cette histoire des origines de la comédie : le travail du XIVe et du XVe siècle achèvera ce que les deux siècles précédents ont ébauché.

1. Certaines pièces inédites d'Eustache Deschamps, poëte du XIVe siècle, nous aident à comprendre comment nos premières comédies sont sorties, par un développement naturel, des petits poëmes lyriques. Nous trouvons dans le manuscrit qui contient ses œuvres complètes plusieurs *Chansons royales à deux visages* et des *Ballades par personnaiges,* c'est-à-dire des poëmes qui étaient débités et joués en public, en société, par des acteurs, comme une scène de comédie. Voir surtout la *Dispute du Ribault et de la Ribaulde* où interviennent le prévôt et ses sergents. — Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 7,219, T. I, 450.

§ II

Deuxième époque : (xiv[e] et xv[e] siècles.) — La Bazoche et les Enfants-sans-souci. — Les Bazochiens de province. Les sociétés de la *Mère Folle* ou des *Sots* dans les grandes villes. — État du théâtre comique à la fin du moyen âge.

Bazoche vient de *Basilica*[1], Maison du roi, Palais. Aux temps féodaux, la justice, étant une attribution ou une délégation du pouvoir royal et seigneurial, se rendait dans une salle de la maison du Roi ou du seigneur. Quand les rois de France, qui d'abord avaient habité le Palais de la Cité, passèrent la Seine et s'établirent à Saint-Paul, au Louvre, aux Tuileries, ils cédèrent au Parlement leur ancienne résidence qui garda son nom primitif et devint le Palais de justice. En 1303, Philippe le Bel, ce prince favorable aux Légistes, permit aux clercs des procureurs du Parlement de Paris de se constituer en corporation : ils formèrent la *Société du Palais,* ou Bazoche[2]. Cette société avait un *Roi* portant la toque, un chancelier, plusieurs maîtres des requêtes, un avocat, un procureur, un grand référendaire, rapporteur en chancellerie, un grand audiencier et aumônier, des maîtres des requêtes extraordinaires. Les droits et priviléges ne lui manquaient pas ; elle jugeait les différends des clercs entre eux et leurs querelles avec les particuliers; elle frappait une monnaie qui avait cours parmi ses suppôts;

1. Ce mot latin vient lui-même du grec βασιλέως οἶκος. — La transformation de *basilica* en *bazoche* est régulière, c'est-à-dire conforme à toutes les lois étymologiques qui ont présidé à la naissance du français. L'*l*, consonne médiane, s'élidait en latin par la prononciation : la contraction des deux voyelles a donné *o* et le *c* dur s'est adouci en *ch*. — V. p. 74. — Il y a en France vingt-sept communes, anciens centres de juridiction féodale ou ecclésiastique, qui s'appellent aujourd'hui *bazoches* ou *bazoges*.

2. Ce nom les distinguait des autres corporations judiciaires, telles que l'*Empire de Galilée* qui comprenait les clercs des procureurs attachés à la cour des comptes. Les clercs des avocats au Parlement figuraient aussi dans la Bazoche. — *Bazochia,* dit Du Cange, *Clericorum, seu Scribarum Palatii collegium* (Glossaire.)

elle exerçait une sorte de suzeraineté sur les clercs du Châtelet, sur l'*Empire de Galilée* et sur toutes les corporations semblables dans le ressort du Parlement de Paris. Ses armes, qui lui servaient de sceaux, se composaient de trois écritoires d'or en champ d'azur, timbrées de casque et morion [1]. Des cotisations régulières, et des gratifications exceptionnelles accordées par le Roi, le Parlement, la Cour des Aides et la Chancellerie, subvenaient aux dépenses de la société [2]. François Ier leur donna cent arpents du pré de la Seine, qui s'appela dès lors le *Pré aux clercs*.

Trois fois l'année, la Bazoche paraissait en public, avec cérémonie, dans tout l'éclat de ses costumes jaunes et bleus, sous le commandement de ses hauts dignitaires : c'était *aux Rois,* le jour de la plantation du *May* [3], et à l'époque de la *montre* générale, en juin ou juillet. Divisée en douze compagnies, dont chacune avait un capitaine, un lieutenant et un enseigne [4], elle défilait devant son *Roi*, donnait des aubades aux présidents des cours souveraines et au parquet, avec trompettes, hautbois et timbales. Venait ensuite une représentation dramatique qui se déployait dans la cour du Palais, ou dans la Grand'salle sur cette fameuse Table de marbre que détruisit l'incendie de 1618. Il y avait donc trois re-

1. Ad. Fabre. *Étude historique sur les Clercs de la Bazoche.* (1856.)

2. Par divers arrêts de 1515, 1522, 1526, le Parlement alloue à la Bazoche 60 livres parisis pour les montres et jeux.

3. Planter *le may* (dans la cour du palais) était toute une affaire. La Bazoche, convoquée en avril, nommait deux commissaires : ceux-ci recevaient d'abord les gratifications du Parlement et des Cours supérieures, puis, se mettant en rapport avec la maîtrise des Eaux et Forêts, convenaient du jour où l'on irait couper deux arbres dans la forêt de Bondy. Le dimanche suivant, tous les officiers de la Bazoche, à cheval, musique en tête, allaient à Bondy, où ils trouvaient les maîtres des Eaux et Forêts. Là, on déjeûnait, puis on faisait officiellement la demande des deux arbres. On prononçait un discours sur les priviléges de la Bazoche, sur les mérites de son roi ou du chancelier, et on marquait les deux arbres. Quelques jours après, deux charpentiers les coupaient et les transportaient à Paris. — Frères Parfait. *Hist. du Théâtre,* t. II, p. 80-82.

4. Au XVIe siècle, lorsque Paris ne comptait guère plus de 300,000 habitants, le nombre des Bazochiens du Parlement de Paris s'élevait à 10,000. — Fabre, *Étude sur la Bazoche.*

représentations par an, sans compter les exhibitions extraordinaires, provoquées par quelque notable événement ou réjouissance nationale. Les Bazochiens, nous disent les frères Parfait, jouèrent d'abord des clercs et des écoliers, et firent doublement les honneurs de leur théâtre en daubant sur leur propre monde ; ce qu'ils connaissaient le mieux, en effet, c'étaient les ridicules de leur profession et la chronique scandaleuse du Palais. Cette matière s'épuisant, et le succès échauffant leur verve, ils s'attaquèrent aux mœurs publiques, sans respecter le Pouvoir lui-même, et se permirent toutes les libertés aristophanesques de la satire personnelle. Leur audace se mesure à la sévérité des interdictions dont elle est frappée. En 1442, on met en prison, au pain et à l'eau, des Bazochiens trop caustiques, et l'on soumet à la censure les productions de la Bazoche. Pendant plus d'un siècle, des alternatives de rigueur et d'indulgence se succèdent ; les arrêts défendent et autorisent tour à tour les représentations, proscrivent les allusions trop directes, l'emploi des masques, les indécences et les personnalités, enjoignent aux auteurs, sous peine de la hart, de remettre leur manuscrit au premier président quinze jours avant la « montre » : la Bazoche est sous l'œil d'un Pouvoir soupçonneux ; son existence, précaire et menacée, ressemble aux destinées orageuses de la presse moderne[1].

1. Le 12 mai 1473, un arrêt ordonne à la Bazoche de reprendre ses jeux interrompus ; le 6 mai 1475, on lui défend de jouer une pièce nouvelle sans permission ; en 1476, autre arrêt qui interdit aux clercs du Parlement et du Châtelet « de représenter publiquement audit Palais ou Chastelet, ou ailleurs en lieux publics, farces, sotties, moralités, ni autres jeux à convocation de peuple, sur peine de banissement et confiscation de tous leurs biens ; il est défendu d'en demander la permission sur peine d'être exclu du Palais et du Chastelet. » Cet arrêt est confirmé en 1477. Charles VIII, en 1486, fait emprisonner pendant un an à la Conciergerie cinq Bazochiens, nommés Baude, Dulac, Regnaux, Savin, Dupuis, coupables de quelques allusions politiques. Liberté sous Louis XII. Sous François I[er], il y a l'arrêt de 1536, qui défend aux Bazochiens de porter des masques imitant les personnes ; l'arrêt de 1538 qui leur ordonne de remettre au greffier les manuscrits des pièces quinze jours avant la représentation ; l'arrêt de 1540, qui défend les personnalités ; l'arrêt de 1561, qui enjoint de demander l'autori-

Vers quelle époque les Bazochiens ont-ils commencé leurs jeux ? Sans doute, dès l'établissement même de la corporation. L'exemple leur venait de toutes parts, pour les stimuler ; les étudiants des Universités, les ménestrels des *puys* et des chambres de rhétorique, les jongleurs forains avaient, nous l'avons dit, réveillé le génie comique ; les Bazochiens n'avaient plus qu'à suivre une voie déjà ouverte[1]. Seulement, leur théâtre plus mordant, plus salé, et tout égayé de ce rire qui s'épanouit dans les causes grasses[2], eut de bonne heure une originalité, une saveur parisienne qui le distingua des théâtres rivaux ; et comme, au début, ces petites pièces moqueuses offraient un mélange, une *farciture* du latin de Palais avec l'esprit des rues de Paris[3], on les appela *fabulæ farcitæ,* pièces farcies ou *farces.*

Ce qui prouve bien que le goût et le talent de la comédie n'appartenaient pas exclusivement à la Bazoche, c'est que d'autres corporations judiciaires, l'*Empire de Galilée*[4], par exemple, et les clercs du Châtelet donnaient aussi des représentations. Le Châtelet, siége des juridictions de la prévôté et vicomté de Paris, avait une bazoche qui réunissait les clercs des procureurs, des greffiers, des notaires et des commissaires attachés au tribunal. Cette Bazoche, subordonnée à celle du

sation pour chaque pièce. Enfin, Henri III supprima la *montre* et, par suite, le théâtre de la Bazoche. — Fabre, p. 150-170. — Miraulmont, *Traité des Juridictions royales,* XVI[e] *siècle.*

1. Nicolas Oresme, qui écrivait sous Charles V (1360-1380), s'exprime ainsi dans sa traduction des *Ethiques* d'Aristote : « Et ce peut assez apparoir par les comédies des anciens et par *celles que l'on fait à présent.* » Il y a des ordonnances royales de 1341 et 1345 qui répriment la licence des farces populaires. On joua en 1352, *le mauvais Riche et le Ladre,* et en 1396, *Bien advisé et mal advisé. Histoire littéraire,* XXIV, 453.

2. Il se plaidait des causes grasses chaque année à la Bazoche, après la Saint-Martin d'hiver.

3. Le mot *farce* a précisément le même sens que l'expression latine *satura,* qui signifiait mélange. La *satura,* ou comédie fescennine, jouée primitivement par la jeunesse romaine, fut pendant cent vingt ans la seule poésie comique en usage à Rome. — V. Magnin, *Origine du théâtre moderne,* t. I.

4. En 1532, François I[er] donna 25 livres parisis aux suppôts de l'*Empire de Galilée* (clercs des procureurs de la Cour des comptes), pour jeux joués en l'honneur de la reine.

Parlement, se disait plus ancienne et prétendait remonter à 1278 : elle jouait, à certaines époques, et dans les grandes occasions devant le portail du Châtelet. Gringore, sous Louis XII, travailla pour elle et composa quatre Mystères qu'elle représenta en 1502, 1503, 1514 et 1517. N'oublions pas non plus un point trop négligé dans les histoires littéraires : toutes les principales villes de France, Lyon, Rouen, Toulouse, Orléans et d'autres de moindre importance avaient leur Bazoche ; ces Bazoches de provinces, formées sur le modèle de la Bazoche parisienne, élevaient des théâtres improvisés et composaient des Farces. Une bonne partie des pièces que nous a laissées le moyen âge vient de la province. Pierre Blanchet[1], qu'on a cru l'auteur de *Patelin,* jouait la comédie sur le théâtre de la Bazoche à Poitiers; Pierre Taserye, bazochien normand, la jouait à Rouen, et peut-être les 74 pièces publiées par MM. Leroux de Lincy et Francisque Michel sont-elles de lui ou de ses compatriotes[2].

1. P. Blanchet vécut de 1459 à 1519. Jean Bouchet (1476-1555), a dit de lui :

> Faisait jouer sur échaffaux bazoche.....
> Et tellement que gens notés de vices,
> Le craignaient plus que les gens de justice.

2. *Recueil de Farces,* etc., 4 volumes tirés à 76 exemplaires (1837). Le monologue du *Pèlerin passant* est seul attribué à Taserye, mais les allusions contenues dans d'autres pièces, indiquent une origine normande et provinciale. Taserye vivait sous Louis XII et François Ier. Un autre bazochien, Jean d'abundance, notaire au Pont Saint-Esprit, était auteur dramatique vers 1540. François Habert d'Issoudun, bazochien de Paris (XVIe siècle), organisa des représentations dans sa ville natale avec Jean Lebrun, greffier du tribunal. — Encore à la fin du XVIe siècle, nous voyons la Bazoche d'Aix et d'autres confréries de la même ville, y jouer la comédie. En 1535, Benoet du Lac (Claude Bonnet), compose et donne dans cette ville la *Moralité de l'enfant vertueux et vicieux,* plus une *Farce à quatre personnages,* entre un Savoyard, un Provençal, un Espagnol et un Français. La Jeunesse d'Aix se partageait en trois sociétés : la noblesse avait pour chef, *le prince d'Amour;* le tiers état, *l'abbé de la Jeunesse;* venait ensuite la bazoche pour les clercs et les étudiants. (Voir l'ouvrage de M. Joly sur Benoet du Lac, 1862.) — F. Parfait, t. III, p. 209. Catalogue des auteurs comiques de 1430 à 1548. V. aussi Beauchamps, t. I.

Vers 1380, au commencement du règne de Charles VI, l'exemple de la Bazoche, l'impulsion donnée à la comédie par le succès des *Farces* suscita un théâtre rival et une nouvelle forme de l'inspiration comique : le théâtre des *Enfants-sans-soucy* et la *Sottie*. Ces *Enfants* étaient, selon le mot de Villon, « de joyeux Gallants, bien plaisants en faits et en dits, » des jeunes gens de bonne famille qui, réunis en société de plaisir et d'esprit, imaginèrent pour mieux rire, de se moquer des travers à la mode, et de donner à leurs moqueries un tour dramatique. Charles VI les autorisa par lettres-patentes. Ils avaient un chef, appelé le *Prince des sots,* qui, à l'époque du Carnaval et en d'autres circonstances encore, faisait son entrée solennelle dans Paris avec tous ses sujets : il marchait la tête couverte d'un capuchon orné d'oreilles d'âne, et ses sujets déguisés comme lui portaient les attributs de la Folie. La Principauté de *Sottise* était établie sur les vices et les ridicules du genre humain, fonds solide qui ne manque jamais. Aussi a-t-elle subsisté. Les *Sots* figurent dans notre histoire littéraire jusqu'au temps de Corneille et de Richelieu.

Leurs *montres,* comme celles de la Bazoche, se terminaient par des jeux scéniques dont le théâtre ordinaire était aux Halles : ces représentations consistaient en dialogues plaisants, en parades bouffonnes, où le *Prince des Sots,* la *Mère Sotte*[1], les principaux *sots* tenaient des rôles, et qui, de là, s'appelaient *Sotties*. Au milieu du XVe siècle, lorsque les graves *Confrères de la Passion* eurent installé à l'Hôpital de la Trinité les Miracles et les Mystères en permanence, pour varier leur répertoire et prévenir l'ennui, ils appelèrent à eux la bande joyeuse des *sots* et les *sotties :* la petite pièce alterna désormais avec la grande, et le spectacle ainsi composé et diversifié, offrant tour à tour le Mystère et la Sottie, la comédie et le drame, fut désigné par ce nom po-

1. La *mère-sotte* était la seconde dignité, parmi les *sots*. Celui qui avait cet office était l'ordonnateur des *montres* et le directeur du théâtre. Gringore fut *mère-sotte* en son temps.

pulaire : *jeu des pois pilés*[1]. Un traité d'alliance, conclu d'autre part entre les bazochiens et les *sots*, permettait à chaque troupe d'imiter les inventions de la troupe voisine; les *sots* eurent le droit de jouer des farces, et les Bazochiens de représenter des sotties.

Des sociétés semblables à celle des *Enfants-sans-soucy* existaient déjà ou ne tardèrent pas à se fonder en province sous différents noms : c'était à Rouen et à Évreux *la Confrérie des Conards*[2], la Procession *du roi des Ribauds* à Cambrai, du *Prévôt des Estourdis* à Bouchain, du *Roi de l'Epinette* à Lille, de la *Mère Folle* à Dijon; il y avait encore l'*Abbé des Foux* à Auxerre, l'*Abbé de Liesse* à Arras, l'*Abbé de Maugouvert* à Poitiers, les *Bavards de Notre-Dame de Confort* à Lyon, les *Veaulx*, les *Sobres Sotz*, les *Fallots* ou *Fallotiers* de Rouen, les *Guespins* d'Orléans. Ces confréries semi laïques, semi-religieuses étaient nées du même esprit qui avait inspiré les liturgies bouffonnes dont nous avons parlé précédemment; on vit bien souvent les deux institutions se mêler, se confondre dans la licence des mêmes fêtes et l'audace des mêmes excès : ce fut précisément l'intervention de l'élément laïque, au XIV[e] et au XV[e] siècles, qui corrompit l'usage primitif de ces libertés et en développa l'abus[3]. Dans les provinces comme à Paris, les

1. Cet accord des *sots* et des *confrères*, qui date de 1435, dura jusqu'à la fin. Quand l'hôtel de Bourgogne s'établit, une loge y fut réservée aux princes des *sots*. Ceux-ci possédaient, tout près de là, une maison dans la rue Darnetal; on l'appelait *maison des sots attendants*. Il en est encore question dans un arrêt du Parlement daté du 19 juillet 1608. — F. Parfait, t. II, 179.

2. « Les *Conards* ou *Cornards* d'Évreux étaient une confrérie de gens de justice et autres qui, le jour de saint Barnabé, commettaient plusieurs excès et males façons au déshonneur et à l'irrévérence de Dieu, notre créateur, de saint Barnabé et de sainte Église. » (Registre du présidial, 1420.) — « A la veille de la Saint-Fremin, les jeunes gens d'Amiens ont accoutumé de soy jouer et esbattre et faire jeux de personnages. » (Chronique citée par M. Magnin.) — *Journal de l'Instruction publique*, du 4 décembre 1834 au 6 mars 1836.

3. « Au sortir des églises, dit Mezeray, les *Foux* se promenaient dans des chariots par les rues et montaient sur des échafaulx, chantant les chansons les plus vilaines et faisant toutes les postures et bouffonneries les plus effrontées, dont les bateleurs aient accoutumé de divertir la populace. »

démonstrations publiques des confréries de ce genre ne se passaient guère sans l'accessoire et l'assaisonnement obligé de la poésie comique ou satirique : les comptes de la plupart des villes font mention de jeux de *partures* ou de personnages donnés sans doute par ces libres acteurs. En consultant les registres de Saint-Étienne de Dijon, nous lisons à la date de 1494 que le jour de la fête des Fous on jouait une espèce de farce sur un théâtre devant l'église[1]. Cela ne s'élevait pas toujours jusqu'à la comédie proprement dite; il ne sortait ordinairement de ces saturnales que des mascarades grossières et des chansons obscènes : montés sur des échafauds ou sur un chariot qu'on promenait par la ville, les *Foux* débitaient force quolibets en vers satiriques, pleins de personnalités et d'allusions[2], comme on peut le voir par les couplets que chantait la *Mère-Folle* de Dijon, du haut de son chariot à six roues, dans ses *sorties* solennelles. Instituée en 1381 par le duc de Clèves, confirmée dans ses priviléges en 1454 et en 1482, la société de la *Mère-Folle* subsista jusqu'en 1660[3].

1. Magnin, *Journal de l'instruction publique* (1834-1836.) — *Journal des Savants* (1858.) — On a de Roger de Collerye un *Cry* pour l'*Abbé des Foux* de l'Église d'Auxerre et ses suppôts.

2. Les origines de la comédie française ressemblent aux commencements de la comédie grecque et rappellent le tombereau de Thespis et les processions d'Eleusis, qui se déployaient sur des chariots rustiques. — M. Magnin, qui a si bien étudié toutes ces ressemblances, nous cite encore à ce propos les associations et les confréries (θιᾶσοι), formées en Grèce, comme au moyen âge, sous les auspices du sacerdoce, et réunissant les artistes, les poëtes, les artisans, etc. Ces « confrères » s'appelaient θιασῶται, « Tout alors, en Grèce, était associations et confréries. » — *Origines du théâtre moderne*, T. I.

3. Cette société s'appelait aussi l'*Infanterie Dijonnaise*. Elle comptait environ 500 personnes et se recrutait dans la magistrature et dans la bourgeoisie. Nous avons le procès-verbal de la réception du Prince de Condé, en 1626, de Mgr de la Rivière, évêque de Langres, pair de France, en 1618. La devise de la *Mère-Folle*, gravée sur ses cachets était : « *Stultorum infinitus numerus...* » ou bien, « *Stultitiam simulare loco summa prudentia est...*; ou bien encore, « *Combien de curieux empressés à me voir pourront, en me voyant, se passer de miroir!* » L'uniforme, en soie rouge, verte et jaune, se complétait par un bonnet à deux pointes avec sonnette et par une marotte avec une tête de fou. Les statuts portaient que, dans les réunions de la

La gaîté de l'ancienne France, trop souvent refoulée par les malheurs publics, mais d'autant plus vive et impétueuse dans les intervalles de repos, avait pour interprète, en tous pays, ces « gentils compagnons, » amis du franc rire et des malins propos : de ces saillies, de ces éclats de folle humeur se nourrissait la verve comique, et l'on doit dire, à l'honneur du moyen âge, qu'au milieu des crudités cyniques, dont il n'était pas assez choqué, domine le goût de la poésie et comme le pressentiment de l'avenir réservé au vers français. Nous pouvons donc sans peine nous représenter l'état du théâtre comique à la fin du xve siècle, et les nombreux appuis qui soutenaient sa renommée et sa prospérité. Bazochiens de Paris et des provinces, *Sots* et *Foux* des grandes villes du royaume, étudiants des universités, poëtes et ménestrels des *puys* ou des chambres de rhétorique, dicteurs et recordeurs de *dits,* bateleurs forains, toutes ces corporations animées du même esprit sous des apparences diverses formaient comme une vaste clientèle où se recrutaient les talents qui, donnant l'essor à la comédie, en variaient sans cesse les hardies inventions.

Ne croyons pas, en effet, que depuis l'institution de la Bazoche et des Enfants-sans-soucy, les soutiens primitifs de la comédie, ménestrels, étudiants, jongleurs populaires, aient cessé d'écrire et de jouer des pièces comiques, abandonnant le théâtre aux sociétés récemment établies ; ils ont rivalisé d'efforts et de succès avec les nouveaux-venus, et parmi les œuvres qui nous restent de ce temps-là, on reconnaît à certains indices celles qui viennent des écoliers ou des bateleurs forains[1]. La comédie de collége est aussi ancienne que les colléges eux-mêmes ; une foule de documents l'attestent, et cette comédie universitaire n'était pas toujours en latin[2]. Les écoliers se mêlaient à la fête des *Foux;*

société, on ne devait parler qu'en vers. — Dutillot, *Mémoires sur la Fête des Foux.*

1. V. l'article de M. Magnin sur les 64 pièces du recueil de Janet, *Journal des Savants.* (1858.)

2. *La Comédie au Collége*, par Ernest Boysse. *Revue contemporaine* (31 dé-

la veille de la saint Nicolas, ils élisaient un pape ou un évêque, chargé de présider aux jeux[1] : les principales époques de ces représentations étaient, outre la saint Nicolas, la fête de sainte Catherine, la Saint-Martin, l'Épiphanie, la Saint-Jean d'été[2]. Elles n'ont guère moins provoqué d'interdictions, de blâmes et de censures que les représentations de la Bazoche. La même remarque s'applique aux pièces des jongleurs, surveillées très-sévèrement par la police[3]. L'étranger suivait notre exemple. En Angleterre, la première troupe comique fut formée par les *Etudiants de Saint-Paul* en 1378; elle jouait encore en 1618. En 1390, *les Clercs de la Paroisse* s'organisèrent en confrérie dramatique; puis vinrent en 1538 les *Enfants de la Chapelle royale,* et un peu après, les *Enfants de la Joie.* A la fête de saint André, les écoliers des universités anglaises dressaient un théâtre sous la direction d'un *ludi magister :* les pièces étaient en latin ou en anglais; Shakespeare, dans *Hamlet,* y fait allusion[4].

cembre 1869 et 15 janvier 1870). — Les statuts du collége de Navarre, en 1315, proscrivaient les jeux indécents à la Sainte-Catherine, *ludos inhonestos.* Les lettres patentes de Charles VI, en 1398, confirmant les statuts de l'université d'Angers, interdisent *potationes, choreas, robas* et *mimos.* Interdiction absolue dans les colléges de Paris, en 1470 ; cette interdiction est prononcée par l'assemblée générale de l'Université. Un règlement de 1488 permet la comédie à l'Épiphanie seulement, mais en établissant la censure. En 1508, une Sottie de Jean Bouchet, *le Nouveau Monde,* est jouée par les Écoliers sur la place Saint-Étienne, le 11 juin. En 1516, le Parlement ordonne aux Principaux et aux Régents de surveiller les représentations des colléges En 1521, Noël Béda, syndic de la Faculté de Théologie se plaint d'avoir été joué au collége du Plessis, à la Fête des Rois. Viennent les temps difficiles, et les défenses se succèdent en 1525, 1528, 1533, 1538, 1546, 1559. La fête des Rois est enfin rayée des fastes académiques.

1. Hilaire, disciple d'Abailard, a composé une chanson latine, avec un refrain en français, sur ce pape des Écoliers, *De papa scholastico.* Le refrain est : *Tort a qui ne li done.*

2. Il y avait aussi les fêtes particulières des *Nations* dont le groupe composait l'Université.

3. En 1395, le Prévôt de Paris fit défendre à son de trompe aux dicteurs et recordeurs de dits « de faire mention du Pape, du roy nostre Sire, et de nos seigneurs de France, sous peine d'amende et d'être mis en prison deux mois au pain et à l'eau. »

4. Magnin, *Journal de l'instruction publique,* 1834-1836.

Tous nos poëtes comiques relèvent de quelqu'une des associations que nous venons de mentionner. Adam de la Halle était du *Puy* d'Arras ; Andrieu de la Vigne, auteur du *Mystère de saint Martin,* de la *Farce du Meunier,* appartenait à la Bazoche; Martial d'Auvergne, Jean Bouchet, Pierre Blanchet, Thomas Sibilet, auteur d'un art poétique, furent aussi Bazochiens; Gringore et Clément Marot [1] ont figuré parmi les Enfants-sans-soucy; Villon a illustré les Étudiants de Paris dans sa jeunesse, et sur la fin de ses jours il s'est enrôlé parmi les bateleurs [2]. Ne soyons pas surpris si les historiens du xve siècle nous signalent l'extrême fertilité, la veine copieuse du génie comique à cette époque : « on ne saurait dire les farces qui ont été composées et imprimées, si grand en est le nombre. Au temps passé, chascun se mêloit d'en faire et encore les Enfants-sans-soucy en jouent et en récitent [3]. » Selon Monteil, au temps de Charles VIII et de Louis XII, le nombre des acteurs, pour la comédie, dépassait cinq mille, tandis qu'ils n'étaient que de cinq cents pour les Mystères. Que l'on conteste ou non ces calculs dont il est difficile de faire la preuve, un point essentiel est hors de doute, c'est la situation florissante du théâtre comique au moyen âge : cette prospérité sera plus évidente encore lorsque nous aurons pénétré par une étude attentive dans les richesses de notre plus ancien répertoire comique.

1. Marot a composé une ballade, adressée à François Ier, en faveur de la Bazoche de Paris, un *Cry* pour l'*Empire de Galilée* d'Orléans, et une autre pièce, en 1512, où il prend la défense des Enfants-sans-soucy. C'est sans doute vers ce temps qu'il a composé la jolie comédie, sous forme de *Dialogue* ou *Dispute,* intitulée : *Les deux amoureux.*

2. Villon, dans son Grand Testament, fait un legs au *Prince des Sots.* Dans les *Repues Franches,* il parle d'une Assemblée de Compaignons, nommés les *Gallans sans Soucy.*

3. Duverdier, *Bibliothèque française.*

CHAPITRE VII

LE RÉPERTOIRE COMIQUE DU MOYEN AGE. — SES MÉRITES ET SES DÉFAUTS.

Publications récentes qui ont mis en lumière notre ancienne comédie. — Etude de ses formes diverses. — La Farce et ses diminutifs. Variété des sujets qu'elle traite : elle est l'image satirique de la société contemporaine. — *Patelin*, le chef-d'œuvre du genre. — Sotties et Moralités. Des principales différences qui les distinguent. — Analyse des plus célèbres pièces. — La comédie politique. — Ce qui a manqué à ce théâtre, comment il a fini et ce qu'il a transmis de ses mérites à la comédie classique du XVIIe siècle.

Que nous reste-t-il des nombreuses comédies du moyen âge, et sur quelles preuves pouvons-nous fonder aujourd'hui l'appréciation de leurs mérites et de leurs défauts? Eclaircissons d'abord ce point qui a bien son importance. En 1845 on découvrit dans un grenier d'Allemagne un recueil de soixante-quatre pièces abandonnées là depuis plusieurs siècles. Sans doute, elles avaient été achetées en France au commencement du XVIe siècle par quelque voyageur d'outre-Rhin, curieux de nouveautés poétiques ; le recueil, si singulièrement retrouvé et exhumé, passa d'Allemagne en Angleterre et de là revint à Paris, où il fut imprimé vers 1855 [1]. Il contient quarante-cinq farces, un certain nombre de *Sotties* et de *Moralités,* quelques petites pièces sous le nom de *Sermons, Débats* et *Dialogues*. Selon M. Magnin, une

1. L'*ancien Théâtre français*, édition Janet. Les trois premiers volumes.

quinzaine de ces comédies remontent aux dernières années du XIVe siècle; la plupart sont des deux siècles suivants[1]. Voilà un excellent point d'appui pour la critique, si longtemps réduite aux conjectures.

Une autre publication, fort précieuse aussi, mais beaucoup moins connue, avait précédé celle de 1855. MM. Leroux de Lincy et Francisque Michel firent paraître en 1837 quatre volumes comprenant soixante-quatorze pièces qui semblent avoir été jouées à Rouen, ou dans la région voisine, de 1500 à 1550; elles sont tirées d'un seul manuscrit in-folio. On y trouve quarante-huit farces, seize moralités, des *Sermons*, des *Dialogues* et des *Monologues;* mais aucune Sottie n'y figure. Malheureusement, cette édition publiée à soixante-seize exemplaires échappe, pour ainsi dire, au public[2], et même aux érudits : elle est comme si elle n'existait pas. Plus introuvables encore, s'il est possible, étaient jusqu'à ces derniers temps les comédies publiées par Pierre-Siméon Caron, de 1798 à 1806, ou celles que M. de Montaron avait rassemblées en 1823 sous ce titre : *Recueil de livrets singuliers et rares*. Ces deux collections, contiennent dix-neuf farces, deux moralités, une sottie; on y peut ajouter d'autres publications séparées formant un total de sept farces, une sottie et huit moralités, dont MM. de Montmerqué et F. Michel ont indiqué les titres[3]. La Bibliothèque gauloise, commencée en 1859 par le Bibliophile Jacob, le *Recueil* de M. de Montaiglon publié en 1855, et le récent volume donné en 1872 par M. Edouard Fournier, en réimprimant la plupart de ces raretés, les ont mises entre les mains

1. *Journal des Savants*, 1858.

2. La *Réserve* de la Bibliothèque nationale en possède un exemplaire ainsi catalogué : Y. 5546. †† A. 1. *Recueil de Farces et Moralités*, *Sermons joyeux*. Paris, Techener, 1837, 4 vol. in-12.

3. La collection de P. S. Caron, imprimée sur papier bleu, se compose de onze volumes parmi lesquels se trouvent éparses nos comédies. — La publication de M. de Montaron est un petit in-8° tiré à 20 exemplaires. Voir l'indication des titres de toutes ces pièces, ainsi que des publications séparées, dans la préface du *Théâtre français*, par Montmerqué, p. VII et VIII.

des lecteurs, ce qui complète fort utilement les ressources et les moyens d'information déjà fournis à la critique par la collection Janet[1]. Nous avons donc en résumé, pour juger le génie comique du moyen âge, non plus seulement un chef-d'œuvre, *Patelin,* ou les fragments de quelque pièces analysées par les Frères Parfait[2], mais un ensemble de cent cinquante comédies aussi variées qu'intéressantes, et très-faciles à consulter.

Quel ordre suivrons-nous pour étudier le plus ancien de nos répertoires comiques ? Dans ses savants articles sur la collection Janet, M. Magnin s'est attaché à distinguer ces soixante-quatre pièces selon leur provenance et leurs origines : il a cru y reconnaître à des signes caractéristiques, tantôt la main des écoliers de l'Université, tantôt l'esprit des bazochiens ou la verve plus grossière des bateleurs forains[3] ; ces conjectures, très-ingénieuses, sont trop peu certaines pour servir de base à une division nette et précise. Adoptons simplement la division bien connue qui, distinguant trois formes ou trois espèces principales parmi les comédies du moyen âge, les partage en *Farces, Sotties* et *Moralités.* A défaut de nouveauté, cet ordre a le mérite de la clarté et de la justesse.

1. Le volume de M. Fournier a pour titre : *le Théâtre français avant la Renaissance;* la publication de M. de Montaiglon est intitulée : *Recueil de poésies françaises des* XVe *et* XVIe *siècles.* — Ces publications ne contiennent rien de vraiment nouveau ; ce sont des réimpressions qui ont ce grand avantage de mettre à la portée de tout le monde les raretés et curiosités que possédaient auparavant quelques bibliophiles. Le volume de M. Fournier, qui est la plus considérable de ces publications, contient 31 farces, 8 moralités et 3 sotties : aucune de ces pièces n'était inédite.

2. Les Tomes II et III des F. Parfait contiennent l'analyse de 10 farces, 4 sotties et 6 moralités. C'est à peu près tout ce que le XVIIIe siècle a connu de la comédie du moyen âge. — En 1837, M. O. Leroy, dans ses *Études sur les Mystères,* avait analysé 6 farces et 3 moralités.

3. *Journal des Savants,* 1858.

§ 1er

La Farce et ses diminutifs. — Des principales Farces qui ont été composées avant ou après *Patelin*.

Nous avons éclairci le sens et l'origine du mot *Farce* [1]. De cette première signification, bien vite oubliée, il n'est resté que l'idée de satire joyeuse, indifféremment appliquée à tous les travers et à tous les ridicules, particuliers ou généraux, accidentels ou permanents. La Farce avait pour unique objet de se moquer et de faire rire; tout lui était bon pour atteindre ce but : elle daubait sur les professions et sur les individus, prenant son bien où elle le trouvait, avec une licence que la crainte des Parlements et des prévôts tempérait seule; elle s'emparait des moindres faits scandaleux, des *actualités* piquantes, en composait un petit fabliau dialogué et *mis par personnaiges* qui s'étalait sur une scène improvisée, devant un public populaire. Le domaine de la Farce était illimité; les traits du comique bourgeois, l'observation fine des mœurs, les audaces aristophanesques, les bouffonneries cyniques et pantagruéliques s'y rencontraient et s'y mêlaient, dans le cadre assez étroit d'une composition légère où l'esprit abonde quelquefois, mais d'où l'art proprement dit est presque toujours absent. Trois ou quatre personnages, rarement plus, suffisent à soutenir ce dialogue vif, cette action simple et rapide, sans incidents, sans péripéties, qui ne s'étend guère au delà de quelques centaines de vers. Gratien du Pont, dans un Art poétique qui est de la fin du xve siècle, borne à 500 vers l'étendue moyenne et raisonnable de la Farce; le *Jardin de Plaisance* [2] ajoute un précepte très-sage et très-peu suivi :

Secondement, que l'on y mette
Tout mot joyeulx sans vilenie,

1. A propos de l'origine de la Bazoche, p. 513.
2. *Le Jardin de Plaisance et fleurs de Rhétorique*. (Lyon, sans date.) Ce *Jardin* est du xvie siècle.

Sans nommer rien de deshonnète,
Car ord langaige fort ennuie
A toute honnète compaignie.....

Le plus souvent, dans le titre de la pièce, on joignait au mot Farce une épithète, pour marquer le caractère distinctif et l'intérêt particulier du spectacle annoncé ; de là ces expressions si fréquentes : farce joyeuse, récréative, histrionique, fabuleuse, enfarinée, moralisée, facétieuse, badine, française, nouvelle ; l'épithète servait de programme et d'amorce au public.

Le genre de la Farce, déjà si libre et si varié, comprenait certaines formes plus simples encore, et de moindre étendue, qui en étaient comme les diminutifs ; par exemple, les *Débats* ou *Disputes,* dont nous avons parlé plus haut [1], les *Monologues,* les *Sermons joyeux,* les *Confessions,* en d'autres termes, ce que les modernes appellent des *levers de rideau* ou même de vulgaires parades. Ces parades, d'environ 200 vers, — nombre fixé par Gratien du Pont, — sont très-nombreuses dans les recueils imprimés, notamment dans le plus rare de tous, le Recueil de Rouen ; citons : le *Monologue de la fille Bastelière,* le *Sermon des quatre vents,* le *Sermon d'un quartier de mouton,* l'*Invitatoyre bachique,* le *Monologue du Pèlerin passant.* La Fille Bastelière, ou servante d'un basteleur, montée sur un escabeau et tenant en main soit une verge, soit un chien vètu d'une étoffe de couleur voyante, raconte, avec force grimaces et force pirouettes, qu'elle a couru le monde, qu'elle a vendu des drogues merveilleuses, opéré des cures admirables ; son langage est des plus cyniques, et par un contraste qui choquait moins alors qu'aujourd'hui, toutes ces belles tirades se terminent en invoquant les saints du Paradis. Le *Sermon des quatre vents,* comme le *Sermon d'un quartier de mouton,* n'est qu'une revue satirique des diverses professions, sous forme de prière publique : chacune à son

1. P. 503.

tour est recommandée au prône[1]. Prions, dit l'acteur habillé en frère prêcheur, prions pour les moines d'abord, « qui ne savent rien faire, sinon boire et chopiner, diner, rediner et souper, rire, danser, chanter, bouter ; » prions pour les bouchers « à grosses lippes, » pour les barbiers qui font la barbe à moitié, pour les meuniers et les meunières qui volent notre farine, « afin qu'ils puissent choir en leurs rivières ou qu'ils trébuchent entre deux meules ; » prions pour les serruriers et les maréchaux « qui sont nuit et jour tempestant, afin qu'ils puissent de leurs marteaux l'un à l'autre se rompre la tête. »

La licence de ces parades grossières ne recule pas devant la parodie des livres saints et des textes les plus respectables. Voici un *Invitatoyre bachique* qui travestit sans vergogne le *Venite adoremus* en cinq ou six strophes irrévérencieuses terminées par ce refrain : *Ecce bonum vinum, venite potemus*. C'est là un reste et comme un écho des liturgies bouffonnes dont nous avons expliqué l'origine et la trop longue popularité[1]. Le monologue du *Pélerin passant*, composé par Pierre Taserye, poëte rouennais, contemporain de Gringore, est d'une inspiration moins vulgaire et d'un tour plus fin : sous prétexte de chercher un gîte, le Pèlerin frappe à la porte des plus célèbres hôtels, des plus grandes maisons de France, et dit son mot sur ceux qui les habitent, sans avoir l'air d'y toucher,

1. P. 495-500. — Ces exemples de parodie sont fort nombreux. Nous lisons, dans la Farce intitulée *le Pèlerinage du Mariage*, les litanies suivantes :

> *Sancta caquetta*, — ne parles de *nobis*.
> *Sancta fachôsa*, — ne touches à *nobis*.
> *Sancta tempestata*, — ne tempestes pas *nobis*.
> *Sancta gloriosa*, — allez loing de *nobis*.
> *Sancta mignardosa*, — reculez de *nobis*.
> De femme pleine de tempeste
> Qui a une mauvaise teste
> Et le cerveau contaminé,
> *Libera nos, Domine*.....
> Que nous ayons tous bon courage
> Contre tourments de mariage
> Entre nous qui y sommes enclos
> *Te rogamus audi nos*.....

en passant. Le piquant de ces allusions est bien émoussé aujourd'hui, mais nous entendons encore assez les malices dont la pièce fourmille pour juger du plaisir qu'elle faisait aux spectateurs. Tout le monde en ce temps-là, le public comme les poëtes, se contentait de peu et se montrait d'humeur facile : une idée plaisante et plus ou moins spirituelle, ce que Voltaire appellera plus tard *une petite drôlerie,* rapidement ébauchée, assaisonnée de gros sel, suffisait pour réussir, et il n'y a pas autre chose dans ces légères improvisations. Un des caractères de la comédie au moyen âge, c'est de rester à la surface des sujets observés, de ne voir que les gros traits, les ridicules courants et saillants, de prodiguer sans étude, avec une verve irréfléchie, l'esquisse joyeuse de ce qui frappe le regard. Le monologue du *Résolu,* dans le recueil de M. Fournier, met en scène un élégant, un jeune homme à la mode du temps de Louis XI, un vert galant qui décrit fort bravement et sa toilette et ses prouesses [1]. Le dialogue de *Mallepaye et Baillevent* nous intéresse par la vivacité des réparties échangées entre deux pauvres diables, très-proches parents des héros célébrés dans les *Repues Franches* de Maître Villon. Si l'on veut bien prendre un instant l'esprit et les goûts du moyen âge, tolérer des habitudes de trivialité un peu fortes, ne pas exiger trop de ces auteurs peu habiles à composer, peu scrupuleux sur le style, qui sont plutôt bons compagnons que grands clercs, on est dédommagé de cette indulgence par une gaîté communicative, et si le monde où ils nous introduisent manque absolument de distinction, il a du moins le mérite de ne pas nous ennuyer [2].

1. Ce monologue est de Roger de Collerye, surnommé *Roger Bontemps*. Roger était parisien et prêtre, secrétaire de l'évêque d'Auxerre, abbé ou président de la Société des *Foux d'Auxerre*. Il vécut de 1470 à 1540. Roger composa en 1536, à l'occasion de l'entrée de la reine à Auxerre, une sorte de *Farce moralisée* dont les acteurs étaient : *le Peuple françoys, un Vigneron, Joyeuseté, un Badin et Roger Bontemps*. Il fit aussi le *Monologue de la Femme amoureuse*, un *Sermon* pour une noce, les *Dialogues des abuses du temps passé*, en 1502; le *Dialogue de Monsieur de Delà et de Monsieur de Deçà*, en 1533.

2. On peut lire, en outre, dans la collection Janet, le *Débat de la Nourrice et de la Chambrière*, la *Confession Margot*, le *Sermon joyeulx de Monsei-*

Revenons à la Farce proprement dite, dont la forme est plus ample, sinon plus correcte, et le mouvement plus dramatique, plus animé. Analyser les œuvres qui nous restent de nos anciens Farceurs, c'est passer une revue générale de la vieille société; car leur audace aristophanesque n'épargne personne et ne respecte rien. Comme en tout pays de comédie, le mariage est leur point de mire préféré. Ils exploitent à l'envi l'inépuisable fonds d'inventions facétieuses qui remplit les fabliaux et les contes en prose; la veine trop fertile du génie grivois de nos pères a passé des livres sur la scène : tout ce que débite le fabliau bavard, tout ce que la satire en belle humeur imagine, la Farce le produit en spectacle et le met en action.

Le *Nouveau marié* vient d'abord nous développer sa plainte et, comme le dit ironiquement un petit roman contemporain fort à la mode, nous conter les *Quinze joies du Mariage*[1]. Il « se conseille à un docteur » qui, lui prenant « quatre escus d'or » pour entrer en matière, l'accable de questions indiscrètes : quel âge a votre femme? est-elle jalouse, querelleuse, buveuse? « *Je doute*[2] *qu'elle soit ung peu fumeuse,* » répond le mari. Il y a deux manières de la corriger, ajoute le docteur : « à ung bâton, c'est la première, et la seconde par parole. » La consultation aboutit à cette maxime peu neuve, « prends-la telle qu'elle est, » et à cette prédiction peu rassurante :

> Tu seras homme plus martyr
> Que saint Laurent qu'on fist rostir.

gneur Saint Harang, etc., le *Monologue du Puys* et le *Monologue des Perruques* dans les œuvres de Coquillard, chanoine de Reims, contemporain de Louis XII, enfin le *Monologue célèbre du franc archer de Bagnolet,* attribué à Villon. Toutes ces pièces rentrent dans la catégorie des diminutifs de la Farce. Nous avons voulu étudier de préférence ici les moins connues, et pour les autres, nous renvoyons le lecteur à des recueils qu'il est facile de trouver.

1. La Farce du *Nouveau marié*. Janet, T. I, p. 1-33. — Les *Quinze joies du Mariage* sont attribuées à Antoine de la Sale, secrétaire de Louis III, comte de Provence, et protégé de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1398-1462).

2. « Je doute, » je crains.

Semblables lamentations comiques et non moins triste conclusion dans la Farce de l'*Arbalestre*, du recueil de Rouen. Un autre malheureux, plus avisé, va consulter un ermite de Calabre, — la pièce est du temps de Louis XI. L'ermite, en son langage « calabrois, » lui dit d'aller voir « le Pont-aux-Anes. » A l'entrée du pont, notre homme rencontre un bûcheron qui frappe à coups redoublés sur un âne récalcitrant avec un fort bâton de houx et réussit par ce moyen à lui faire passer la Loire. Frappé de l'apologue, le mari rentrant chez lui a recours aux remèdes énergiques et s'en trouve bien : telle est la moralité de la Farce *du Pont-aux-Asnes*[1]. Le moyen « du baston » n'est pas moins approuvé et recommandé par la Farce *très-bonne et très-joyeuse de l'obstination des Femmes*. Rifflart et Finette, dans les questions qui les divisent, ne trouvent pas d'autre solution, et cet exemple est suivi par leur voisin, *le Savetier*[2].

En esquissant, avec un art grossier et sous la forme triviale du moyen âge, le type éternel du mari mécontent, nos vieux comiques ont rencontré parfois certains traits qui reparaîtront plus tard dans Molière. *Georges le Veau*, par exemple, marié à « une fille de maison, » est un ancêtre en droite ligne de George Dandin : il en a l'humeur chagrine et la tardive sagesse ; sa femme agit et parle comme Angélique[3].

1. Fournier, le *Théâtre avant la Renaissance*, p. 148.
2. Collection Janet, T. I, 211.
3. Farce de *Georges le Veau*, collection Janet.

Ha! si j'eusse sçeu, j'eusse sçeu,
Et si j'eusse bien aperçu
La plus que très fière arrogance,
La glorieuse outrecuidance
De ma femme et son fier maintien,
On m'eust beaucoup de foys dit rien
Devant que je l'eusse été prendre.....
Puis qu'il est trait, il le faut boire
Et l'avaler tout doucement.

LA FEMME.

Mais croire on ne peut le tourment
Qu'a une fille de maison
A qui on donne sans raison
Un badaud sans nule science.
Chargée en sens ma conscience
D'avoir dict ouy seulement.....

Le bourgeois de la jolie Farce du *Cuvier* est un Chrysale, moins bien élevé et de moins bonne maison que celui du XVIIe siècle, souffre-douleur d'une ménagère qui ne tient en rien de la femme savante, mais plus madré sous un air bonhomme, et de plus difficile composition, puisqu'il finit par secouer le joug et par rester maître du champ de bataille. Donnons une idée de cette pièce, l'une des plus gaies du *Théâtre français au moyen âge*[1]. Tyrannisé par deux furies, sa belle-mère et sa femme, le bourgeois Jaquinot consent à obéir, mais il voudrait du moins connaître l'étendue de ses obligations, oubliant que le caprice est par nature indéfini, le despotisme illimité, et qu'une oppression dont les bornes seraient fixées se transformerait aussitôt en une quasi-indépendance. Il demande une charte, et suivant son mot un « rollet » où seront consignées, dans une sorte de cahier des charges, toutes les corvées qui lui incombent. Ce « rollet, » il l'écrit sous la dictée des deux mégères. Il faut voir quel torrent d'injonctions pleut des deux côtés sur le pauvre serf, comme l'imagination des deux femmes s'excite et s'échauffe à l'envi, comme le cahier rempli et surchargé déborde[2] ! Çà et là, Jaquinot résiste et proteste; il discute maint article, et manifeste la prétention assez outrecuidante de n'obéir « qu'aux choses de raison. » Mais, bon gré, mal gré, il faut écrire, sous peine « d'estre bastu comme plastre. » La rédaction de ce cahier des charges est fort plaisante. L'auteur, avec un vrai talent d'observation,

Comparez ces passages de Molière :
« Ah ! qu'une femme demoiselle est une étrange affaire ! George Dandin ! George Dandin ! vous avez fait une étrange sottise, la plus grande du monde... Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin ! vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien et vous voilà ajusté comme il faut. » — ANGÉLIQUE : « Moi ! je n'ai point dit oui de bon cœur, et vous me l'avez arraché. M'avez-vous, avant le mariage, demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous? »

1. Collection Janet, T. I, p. 32-50.

2. Par ma conscience,
Il est tout plein jusqu'à la rive.
Mais que voulez-vous que j'escrive?
— Mectez, ou vous serez frotté.

avec un art instinctif de composition, a tiré tout le parti possible d'une idée heureuse; l'intention comique perce dans les moindres détails : notre vieux théâtre n'a rien de plus vivant, de mieux réussi dans ce genre de peinture réaliste. Jaquinot signe son « rollet, » jure d'en observer les clauses, et de ne rien faire au delà. On le prend au mot, on lui commande d'aider sa femme à « buer et lessiver. » Il s'exécute, car le cas est prévu par un article du « rollet. » Mais voilà que, dans le tracas de sa lessive, la femme, par un faux mouvement, se laisse choir en plein cuvier, à demi noyée et criant au secours. Jaquinot, qu'elle invoque, fait la sourde oreille et relit l'un après l'autre tous les articles du cahier des charges, pour voir si secourir sa femme, est un devoir du mari; aux cris d'alarme, aux appels désespérés, il se borne à répondre avec sang-froid : *cela n'est pas dans mon rollet.* Cette lecture interminable des obligations imposées au mari, lecture entrecoupée par les sanglots de la femme qui se noie, est la punition des exigences de celle-ci et forme le comique de la scène. Jaquinot se laisse pourtant fléchir; il consent à retirer du cuvier la mégère à demi morte, pourvu que dorénavant il soit le maître. La condition est acceptée; mais tiendra-t-elle? On en peut douter, car Jaquinot lui-même a des inquiétudes qu'il exprime assez spirituellement en prenant congé du public.

Puisque nous touchons aux ressemblances, fort vagues, d'ailleurs, et fort lointaines, qu'un regard attentif peut découvrir entre la vieille comédie et le théâtre du XVIIe siècle, n'oublions pas, dans la Farce de *la Cornette* [1], un personnage de femme qui nous fait songer à la Béline du *Malade imaginaire.* Une femme coquette a un vieux mari qui est sa dupe. Les neveux du vieillard, bonnes gens et fort en peine de l'héritage, ont résolu de détromper l'oncle, mais leur dessein est éventé par le valet Finet qui entend leur conversation

1. *Recueil de Rouen*, T. III. Cette farce, composée sous François Ier, est de Jehan d'Abundance, bazochien et notaire au Pont-Saint-Esprit.

et prévient sa maîtresse. Celle-ci, redoublant de caresses hypocrites, prend les devants sur ses accusateurs en les accusant : « Vos neveux, dit-elle au vieillard, en veulent à votre chaperon, à votre cornette ; ils prétendent qu'elle va mal et tout de travers, qu'on en parle dans la ville, qu'elle est vilaine, déshonnête : pour l'amour de moi, soyez-leur indulgent, car ils sont jeunes et sans expérience du mal. » La rusée commère, avertie des propos qui courent sur sa conduite, les applique adroitement à la cornette de son mari, créant ainsi un quiproquo assez semblable à celui de la cassette, dans Molière, — quiproquo qui embrouillera tous les éclaircissements : à peine, en effet, les jeunes gens se sont-ils présentés, que le vieillard furieux leur clot la bouche et les éconduit. Le meilleur endroit de la pièce est sans contredit la scène où notre Béline, pour se rendre absolue maîtresse du cœur de son mari et en fermer l'accès à tous les assaillants, déploie les artifices accoutumés de sa feinte tendresse dont elle connaît l'irrésistible empire sur le vieillard crédule ; la sottise du mari, le manége de la femme sont décrits avec un art instinctif, déjà fort habile [1].

Achevons ces rapprochements en signalant un autre personnage qui a quelques traits de Thomas Diafoirus : c'est maistre Mimin, jeune savant, farci du latin de l'École, « fort comme un Turc » sur Donat et la logique, « argumentant à outrance *pro et contra,* » mais ahuri et abêti par ce savoir baroque [2]. Ses parents désolés, imaginent de le mettre en présence de sa fiancée, pour lui débrouiller la cervelle et lui guérir l'esprit. Celle-ci, d'un air simple et doux qui fait penser à la spirituelle Henriette des *Femmes savantes,* ramène

1. LE VIEILLARD. Puis qu'ils parlent de ma cornette,
Je parleray à leur barette,
Si bien qu'il leur en souviendra.

— C'est le mot d'Harpagon à la Flèche : — « Je parle à mon bonnet. — Et moi je pourrais bien parler à ta barette. » (*Avare*, II, 3.) — La cornette était un chaperon où l'on attachait une bande d'étoffe qui tombait en flottant sur la poitrine et sur les épaules.

2. La Farce de *Maistre Mimin*, collection Janet, T. II, p. 338.

au bon sens le jeune homme égaré, dissipe les vapeurs épaisses, les visions creuses de son intelligence hallucinée, et par le merveilleux succès de cette cure difficile arrache au Magister étonné l'aveu de sa défaite :

Il n'est ouvrage que de femme [1] !

Notre vieil auteur semble avoir compris ou pressenti que l'influence aimable de la femme, c'est-à-dire de la société élégante dont elle est l'âme et l'inspiration, allait succéder à l'empire grossier du pédantisme : il a bien saisi le contraste, si souvent marqué et reproduit dans Molière, entre les séductions d'un naturel heureux et les ridicules d'un savoir à demi barbare. Ce n'est qu'une farce, qui avant tout veut amuser ; sachons-lui gré, néanmoins, de cette vue juste et fine, de ce sentiment délicat [2].

En décrivant les inconvénients du mariage, nos anciens

1. Voici un court fragment de la scène où la jeune fille et le magister se disputent la possession du jeune homme et la direction de son esprit :

LE MAGISTER.	Afin que de toi j'aie honneur, Maistre Mimin, apprends et lis. *Responde, quod librum legis?*
MIMIN.	*Ego non dire,* *Franchoyson jamais parlare;* *Car ego oubliaverunt.*
LE MAGISTER.	Salue tes parents, Domine, En françoys.
MIMIN.	*Ego non scia.* *Perus, merus, filia,* *Saluare compania.....*
LA FILLE.	Or, dictes « m'amye, ma mignonne. »
MIMIN.	M'amye, ma mignonne.
LA FILLE.	« Mon cœur et m'amour je vous donne.
MIMIN.	Mon cœur et m'amour je vous donne
LE PÈRE.	C'est miracle vraiment !
MIMIN.	Je parle bien maintenant.

2. Rabelais, au Livre III de *Pantagruel,* chapitre XXXIV, nous donne le compte-rendu de la *Comédie de celuy qui avoit épousé une femme mute,* comédie qu'il avait jouée lui-même avec les étudiants en médecine de Montpellier. Cette pièce contient en germe l'idée du *Médecin malgré lui,* et peut-être était-ce un emprunt fait au fabliau intitulé le *Vilain Mire* ou le *Paysan médecin.* Voici la fin du compte-rendu très-comique donné par Rabelais : ... « Adonques le fol mary et la femme enragée se rallièrent ensemble et tant battirent le médecin et le chirurgien qu'ils les laissèrent à demy morts. Je ne ris oncques tant que je fis à ce patelinage. »

comiques n'ont pas reculé, on le pense bien, devant certains détails scabreux où se complaisent les auteurs de fabliaux : nous serons plus réservés qu'eux, et cette discrétion nous coûtera d'autant moins qu'elle n'exclura aucune œuvre d'un vrai mérite. C'est dans les pièces de cette sorte qu'abondent les indécences plates et les bouffonneries cyniques. Signalons toutefois une pièce fort gaie dont les libertés n'offrent rien de révoltant ; elle a pour titre : *les Femmes qui veulent refondre leurs maris*[1]. Deux jeunes femmes ont épousé deux vieillards ; ceux-ci, riches et débonnaires, les comblent de cadeaux, les régalent de fêtes, et leur abandonnent un souverain empire au logis. Elles ont tout « à plenté, » maisons, terres, prés, vignes, beaux vêtements, tissus magnifiques : mais quoi ! leurs maris sont vieux. Un fondeur de cloches passe dans le pays. L'idée vient aux jeunes femmes de lui proposer de refondre leurs maris ; elles y mettront, s'il le faut, tout leur argent. « Vous avez tort, répond le Fondeur ; en changeant d'âge, ils changeront de caractère. » N'importe, elles s'entêtent, et du consentement des maris, l'opération commence. « Soufflez bien, n'épargnez rien, » disent-elles à l'ouvrier. — « Et s'il en sort quatre, » réplique celui-ci : « tant mieux ! répondent-elles, c'est ce que nous demandons. » — « Patience ! ils fondent déjà très-fort ; dans une heure, ils sortiront de la fournaise. Les voilà qui reparaissent, rajeunis et transformés par une complète métamorphose : ils sont jeunes, fringants, alertes, mais aussi ils sont devenus impérieux et brusques ; ils commandent et veulent être obéis. « Or, pensez bien, disent-ils, de nous remettre les clefs de la maison. » Les femmes résistent ; elles sont battues. Désespérées de cette mésaventure, elles courent au fondeur et le supplient « de remettre leurs maris dans la fournaise pour les faire retourner en vieillesse. » Le fondeur déclare la chose impossible et les renvoie avec cette leçon qui est la moralité de la pièce : « Gardez, mesdames, vos maris tels qu'ils sont, et ne vous avisez pas de les faire refondre. »

1. Janet, T. I. p. 62-92.

La Farce du *Troqueur* ou du *Changeur de Maris,* dans le recueil de Rouen, exprime une idée semblable, sous une forme moins heureuse : ce « troqueur » a un magasin, un complet assortiment de maris où les femmes peuvent faire des échanges. Elles accourent, et, tout bien considéré, elles refusent « le troc, » contentes de ce qu'elles ont. L'intention est bonne, mais faute de verve et d'imagination, l'auteur n'a tiré du sujet qu'un parti médiocre [1].

Après la satire du mariage vient la satire de l'Église, c'est-à-dire la critique des mœurs d'une partie du clergé, et notamment des ordres religieux. Le moyen âge, en ses hardiesses à la fois naïves et réfléchies, n'a guère plus respecté sur la scène que dans les livres le froc du moine ou même la robe du prêtre. Les farces nées de cette inspiration sont souvent graveleuses, rarement spirituelles; on ne s'étonnera donc pas si, en les écartant, notre analyse les traite selon leur mérite : le fond, presque toujours, est puisé dans l'ample et pantagruélique matière des fabliaux et des contes. *La farce du Frère Guillebert* [2], par exemple, dramatise le fabliau de *la Bourgeoise d'Orléans,* dont elle aggrave le cynisme. Détail piquant, — une note semble révéler la main d'un prêtre. *La Farce des Brus,* dans sa trivialité énergique, nous offre l'ébauche du sensualisme tour à tour hypocrite et effronté de Tartuffe [3]; la Farce du

1. Edition Techener, Leroux de Lincy et Francisque Michel. T. IV. — Pour compléter l'étude de ce groupe de comédies qui se rapportent aux femmes et à la satire du mariage, on peut lire la *Farce du Poulier* (Recueil de Rouen, T. II), et la *Farce de Naudet* (collection Janet, T. I, p. 250). L'une et l'autre sont la contre-partie du sujet de *George Dandin.* La première met en scène deux gentilshommes, M. de la *Papillonnière* et M. de la *Hannetonnyère.*

2. Janet, T. I, p. 305.

3. Recueil de Rouen, T. II.

..... Quand nous sommes aux bonnes villes,
Nous faisons les frères frappars;.....
Quand nous allons par les maisons,
Nous sommes pâles et défaits,
En disant saumes et oraisons
Pour ceux qui nous ont des biens faits.
Mais aux champs sommes contrefaits,
Chantant chansons vindicatives.....

Munyer, écrite par Andrieu de la Vigne [1] et jouée à Seurre en 1496 devant ce même public dévot qui applaudissait « le Mystère de monseigneur saint Martin, » est d'une grossièreté rabelaisienne qui nous interdit tout compte-rendu [2]. Passons à d'autres sujets plus aggressifs, peut-être, mais qui du moins se peuvent analyser.

L'approche de la Réforme se fait sentir au théâtre. On y parodie les discussions naissantes. La Farce du *Pardonneur et du Triacleur* tourne en ridicule les indulgences et met au rang des charlatans ceux qui les distribuent. Ailleurs on se moque des cérémonies du culte, de la messe, de l'eau bénite, de la confession ; on met en scène des curés ignares, on coiffe du bonnet d'âne des aspirants à la prêtrise [3]. Toutes ces pièces, qui font écho aux pamphlets réformistes, sont trop partiales, trop passionnées pour être vraiment comiques. La plus remarquable est, sans contredit, la *Farce des Théologastres* jouée à Paris vers 1523 : elle ne manque ni d'une certaine malice ingénieuse et savante, ni d'un certain art de composition; évidemment ce n'est point l'œuvre d'un simple bateleur, l'attaque vient de plus haut, et quelque bonne tête du parti a médité ce coup. Au début, les Sorbonistes ou Théologastres exhalent des plaintes amères : la théologie nouvelle qui sent le fagot, et qui sait le grec, fait de rapides progrès ; le redoutable mystère des plus augustes doctrines est profané par d'imprudents traducteurs [4]. A ces plaintes s'ajoutent les doléances

1. Sur Andrieu de la Vigne et le *Miracle de Mgr Saint Martin,* v. p. 436-448.

2. Edouard Fournier, *Le Théâtre avant la Renaissance.*

3. Collection Janet, T. II, p. 51. — Nous renvoyons le lecteur aux autres farces désignées plus haut : *Farce des chambérières qui vont à l'eau bénite* (Janet, T. II, 440); — *La confession Margot* (Id. T. 1, 372); — *Pernet qui va à l'école* (Id. T. II, 360) ; — *D'ung qui estudie pour être prestre* (Id. T. II, 373); — *le Prescheur et le Cuysinier* (Id. T. II, 1); — *la Farce des veaulx* (Recueil de Rouen, T. II).

4. Omnes hunc leguntur græcum,
Thiton, bison, taph, ypsilon ;

des *Fratrez* ou moines, menacés dans leurs revenus, inquiétés dans leur gourmandise. La *Foy* accourt, tout éplorée ; un mal profond la mine, elle demande un médecin. « Quel mal avez-vous? » disent les Fratrez : — « un mal sorbonique, » répond la Foy. — « Où chercher le remède? » — Où Raison domine. » — Où est-ce? » — « C'est en Allemaigne. Le Texte de la Sainte Escripture me gariroit. » A ce mot, Théologastres de s'approcher et de lui citer force commentateurs ; ils en comptent vingt-cinq au moins : *Foy* les repousse sans exception et persiste à réclamer le *Texte*. Ce personnage allégorique, appuyant sa caducité sur un bâton, cachant dans ses mains un visage ensanglanté et méconnaissable, vient au secours de la Foy : « J'ay esté, dit-il d'une voix enrouée, tant esgratigné, tourné, retourné, graphiné ; j'ay esté mis si mal en poinct par les cas de Sorbonne, et par leurs tas de jargons, par leurs *Thomas dicit, Occam dicit,* » que je suis moi-même détruit, défiguré, incapable de guérir la Foy, si la main du *Mercure d'Allemagne,* en émondant ces gloses accumulées, en lavant ces souillures, ne me rend ma pureté native et ma première clarté. » Qu'est-ce que *le Mercure d'Allemagne?* C'est le messager de la science allemande, le précurseur en France de Luther ou tout au moins d'Érasme, et quand il se présente à son tour, conduit par la *Raison,* quand les Théologastres lui demandent son nom, « je suis Berquin, » répond-il, — ce même Louis Berquin, gentilhomme d'Artois, l'un des plus ardents sectateurs de la théologie philosophique, l'ennemi particulier et la future victime du sorboniste Béda [1]. Sous les yeux des Théologastres et des Fratrez « fort mal contents, » *Raison* et *Mercure* font la lessive de *Texte*, le

Non legi de totum duo
Aliquid, sed scio bene
Quod hic qui loquitur græce
Est suspectus de hæresi.....

— Ed. Fournier, *le Théâtre avant la Renaissance*, 1872.

1. Berquin fut brûlé en place de Grève dans l'année 1529.

rendent « frais et cler, » et guérissent la *Foy*. En prenant congé du public, l'auteur essaie de diminuer le péril et la portée de son œuvre ; il distingue entre les vrais et les faux théologiens : plein de respect pour les premiers, c'est aux autres seulement qu'il en veut [1]. Toutes ces distinctions fort usitées en pareil cas, tantôt feintes et tantôt sincères, n'ont jamais ni trompé, ni convaincu, ni désarmé personne.

La pièce des Théologastres tient à la fois de la Moralité et de la Farce, puisqu'elle admet des personnages allégoriques ; c'est proprement une *Farce moralisée*. Dans les recueils que nous possédons, les farces où l'on s'égaie au dépens de l'Eglise et du Mariage sont de beaucoup les plus nombreuses ; il y en a cependant assez d'autres pour nous prouver que la comédie, en quête de ridicules, fait le tour des professions et des conditions sociales, avec le ferme propos de n'en épargner aucune. Les gens de guerre, si souvent battus par les Anglais ou les Bourguignons, ont dû recevoir, au retour de leurs équipées les moins glorieuses, plus d'un trait mordant de la main de nos poëtes comiques, témoin le *Franc Archer de Bagnolet* [2] ; on peut rapprocher de cette plaisanterie célèbre une Farce peu connue, *les Trois Galants et Philippot,* charge assez gaie où figure un soldat poltron [3]. Philippot a la vocation militaire, il est prêt à s'enrôler : une seule chose le chagrine, l'artillerie, qui va partout et ne nous laisse de sûreté nulle part. Enfin, le voilà sous les drapeaux ; on lui dit que ceux de son parti portent la croix blanche, tandis que les ennemis

1. Messeigneurs, nous n'entendons pas
Toucher l'estat théologique,
Mais bien le Théologastrique
Seulement. Nous congnoissons bien
Qu'il y a plusieurs gens de bien
Théologiens et bien famés
Qui ne valent pas deux oignons.....
Aussi prenez tout en bon sens.

2. Janet, T. III, 326. — N'oublions pas non plus le *Monologue du Gendarme cassé,* par Guillaume Coquillart, chanoine de Reims sous Louis XI.

3. Recueil de Rouen. Techener, 1837, T. IV.

l'ont verte : en homme avisé, il se fait broder la blanche et la verte sur sa cotte d'armes. Pavoisé de croix de tous côtés, il s'avance d'un air résolu, et brave le danger : je suis, dit-il, invulnérable, on n'oserait sur moi frapper la croix. Une sentinelle ennemie paraît et l'arrête : *qui vive!* — « Je me rends, » répond Philippot. On lui fait crier tour à tour : « *Vive France! vive Angleterre! vive Bourgogne!* » Harcelé et tiré de tous côtés, ne sachant plus auquel entendre, ni quelle démonstration le sauvera, il pousse un dernier cri, le cri des peureux de tous les pays et de tous les temps : « *Vive... les plus forts*[1] *!* »

La *Farce de la Pippée,* qui semble s'inspirer des plus gracieux vers du Roman de la Rose, raille agréablement l'espèce prétentieuse et sotte des galants à la mode, des *godelureaux,* comme les appelait le moyen âge, aussi riche que nous en expressions bien trouvées pour peindre les ridicules voyants et pétulants de la jeunesse. Un piége est dressé par *Bruyt d'Amour* et *Fol Cuider*[2] ; ils disposent des gluaux sous un arbre et placent tout auprès un appeau : c'est *Plaisante Follie,* qui chante, siffle, attire et plume la bande légère des étourneaux fanfarons et dupes. *Bec-jaune, Verdier, Rouge-gorge* viennent se prendre tour à tour : « Plaisante-Follie, ma pucelette, dit tout bas Fol-Cuider, plumez-les moi subtilement, plumez-les moi bien sans eau chaude, tant qu'il n'y demeure plumette ! » Je sais ma leçon par cœur, répond Plaisante-Follie, et elle chante la romance nouvelle : « *Lune des bois éfémérine*[3]... »

Il y a beaucoup d'autres pièces où sont représentées les

1. Cette pièce, comme un bon nombre du même recueil, a été jouée à Rouen. Philippot dit, quelque part, aux ennemis qui l'arretent et le prennent pour un italien ou un espagnol.

> Vous n'avez point d'entendement,
> Je suis un homme de Rouen.

2. *Fol Cuider*, présomption.
3. E. Fournier, *Théâtre avant la Renaissance.* Cette farce paraît être du temps de Louis XI.

mœurs des professions basses, et dont les personnages sont des *savetiers*, des *chaudronniers*, des *chaussetiers*, des *ramoneurs* [1], etc.; la plupart commencent ou finissent par des chansons. Telle est la *Farce de Calbain*, et celle des *Deux Savetiers*. Importuné des reproches de sa femme, Calbain, sans lui répondre, l'étourdit de la gaîté et de la variété de ses chansons, forçant la note à mesure que l'orage gronde, si bien que le vacarme de la mégère est étouffé sous un *crescendo* de roulades et de vaudevilles où a dû passer le répertoire populaire de ce temps-là [2]. Le savetier pauvre, visité et questionné par son riche voisin, le financier Drouet, le régale d'un couplet pour sa bienvenue [3]. Rattachons à ce groupe de pièces, d'un genre absolument trivial, celles qu'il est impossible de lire, celles qui égalent en grossièreté cynique les pages les plus scabreuses de Rabelais, et nous aurons compris dans notre analyse les productions les plus diverses de la muse comique du moyen âge [4].

Parmi toutes ces ébauches, qu'une verve trop facile prodiguait, un chef-d'œuvre s'est rencontré, et pendant longtemps notre vieille comédie, effacée comme tout le moyen âge du souvenir de la postérité dédaigneuse, n'a laissé d'autre témoin et d'autre monument de son histoire que la célèbre *farce de Patelin*. D'où vient *Patelin*? Quel en est l'auteur? A quelle époque cette pièce a-t-elle paru? Par quelles raisons s'explique son étonnante supériorité? Autant de questions souvent débattues, que nous essaierons d'éclaircir en résumant cette longue controverse. *Patelin* est du domaine de la Bazoche; le sujet appartient à ce genre de farces très-anciennes et très-nombreuses où se trouvait, avec la *farciture* originelle et caractéristique, la satire des

1. *Les Femmes et le Chauldronnier, savetier Audin, le Ramoneur, Pernet qui va au vin, les Cris de Paris*, etc. — Janet, T. II, 90, 105, 128, 189, 303. — T. I, 195.
2. Janet, T. II, p. 158.
3. E. Fournier, *le Théâtre avant la Renaissance*, p. 210.
4. *La Farce des cinq sens*. — Janet, T. III, 300. — *Le Retraict*, O. Leroy. p. 398, etc., etc.

hommes et des choses du Palais. Nous en avons plusieurs de cette sorte dans les Recueils imprimés; M. Magnin en a compté une dizaine environ parmi les soixante-quatre pièces de la collection Janet [1]. On y peut ajouter le *Plaidoyer de la Simple et de la Rusée,* œuvre d'un poëte de province, Guillaume Coquillart [2]. Mécontent de ses juges, Coquillart, après un procès perdu, imagina de faire une comédie contre ceux qui l'avaient condamné. Les affublant de noms ridicules, il les fit comparaître dans un débat où deux femmes, une provinciale et une parisienne, se disputent un « mignon, joli et frisquet, hardi, vaillant, loyal et secret. » Devant le président, *Jean l'Estoffé,* magistrat lourd et dormeur, très-attentif à l'heure du dîner, très-fort sur le paiement des épices; devant ses assesseurs, maître Pierre Happart, maître Guillaume l'Abatteur, maître Oudart *de main garnie,* maître Jacques l'Affectié, s'échauffent, ergotent et bavardent les deux avocats, maître Simon, maître Olivier de *Près-Prenant:* le rapport est lu par le greffier *Chasse-Marée;* au rang des témoins figure le receveur du fisc, maitre Mathieu *de Hoche-Prune*. Voilà des qualificatifs d'une invention assez plaisante; malheureusement, tout le comique de la pièce est dans le nom des personnages.

Patelin est sorti d'une inspiration de ce même esprit moqueur, très-éveillé et très-alerte en province comme à Paris parmi les suppôts de dame Justice; mais cette œuvre d'un ta-

1. *Journal des Savants,* année 1858. — Ce sont, par exemple, *la Résurrection de Jennin Landore* (T. II, 21); la farce de *Jolyet;* celle de *Colin; les Femmes qui font commandement à leurs maris,* par *Nisi,* etc. Dans *Jennin Landore,* le principal personnage, arrivant du Paradis, raconte qu'il n'y a vu ni sergents ni procureurs :

> Il en vint un jusqu'à la porte,
> Mais quant vint à entrer au lieu,
> Il rompit tant la teste à Dieu,
> Qu'on le chassa hors de céans.....

2. Coquillart, qui est aussi l'auteur du *Monologue du Gendarme cassé* et de la *Satire des droits nouveaulx,* fit ses études à Paris, puis alla s'établir à Reims comme avocat. Pour le récompenser des services qu'il avait rendus au clergé, l'archevêque de Reims le nomma chanoine. Il vivait sous Louis XI.

lent supérieur et inconnu a laissé bien au-dessous d'elle tous les jeux comiques du Palais et le théâtre entier du moyen âge. On est maintenant d'accord sur la date vraisemblable de *Patelin :* c'est un texte du XVe siècle, et selon toute apparence, des premières années du règne de Louis XI. M. Génin qui a trouvé, dans des lettres de rémission signées par ce roi en 1469, une allusion à notre pièce, propose d'en fixer l'époque entre 1460 et 1469 [1] ; M. Littré déclare qu'il est impossible de remonter jusqu'au XIVe siècle, et jusqu'au temps du roi Jean, comme le voulaient certains critiques, trop oublieux des preuves contraires et péremptoires fournies par le style [2]. M. Edouard Fournier, s'appuyant à la fois sur le caractère général du style et sur une explication très-correcte du passage où il est question des monnaies qui avaient cours à cette époque, estime que la pièce a dû être écrite de 1468 à 1473 [3].

Avant 1486, *Patelin* est imprimé à Rouen, il l'est à Paris en 1490 [4] : on en compte vingt-cinq éditions jusqu'au règne de Henri IV. Le manuscrit de cette Farce célèbre n'existe plus, ce qui est un indice confirmatif des opinions que nous venons de citer ; car après l'invention de l'imprimerie, dès qu'on eut la ressource de confier à la presse les œuvres nouvelles, les manuscrits perdirent de leur valeur et furent aisément négligés. Quel est l'auteur de *Patelin?* Il faut renoncer à le con-

1. *Patelin,* édition de 1854.
2. *Revue des Deux-Mondes,* 15 juillet 1855.
3. *Le Théâtre français avant la Renaissance* (1872). — Le passage dont il s'agit est celui où le drapier fait le compte du drap qu'il a vendu à Patelin. « *Six aulnes à 24 sols chacune font 9 francs,* » dit le drapier. Patelin répond : « *Ce sont six écus;* » ce qui prouve que les écus d'or ne valaient alors que 24 sols parisis, ou 30 sols tournois; car le sol parisis valait un quart de plus que le sol tournois. 24 sols parisis égalaient 30 sols tournois, soit 1 franc 1/2, somme qui, multipliée par 6 donne 9 francs. Or, sous Louis XI, les écus d'or à la couronne — qui avaient cours depuis Philippe le Bel — tombèrent à 30 sols tournois et ne remontèrent qu'en 1473. C'est précisément ce qu'ils valent dans la pièce. — Le Blanc, *Traité des monnaies sous Louis XII.*
4. Dans son *Histoire de l'Imprimerie,* M. de la Caille parle d'une édition parisienne de 1474; mais cette date n'est pas sûre. — Frères Parfait, T. II, p. 170.

naître. M. Génin a bien essayé, par l'examen du style de la pièce, d'en attribuer l'honneur à Antoine de la Sale, esprit fin, délicat et mordant qui a rédigé les *Cent Nouvelles nouvelles*, et composé la Chronique du petit *Jehan de Saintré :* mais les conjectures plus spécieuses que solides, multipliées par l'ingénieux critique, tout en prouvant qu'il existe des ressemblances et des affinités entre ces œuvres contemporaines n'établissent nullement qu'elles aient un seul et même auteur. Villon, dont on a aussi prononcé le nom, est hors de cause; car si la pièce était de lui, qui aurait pu l'ignorer ? La célébrité de l'auteur aurait tout d'abord fait la lumière sur la question d'origine. Pierre Blanchet, avocat angevin ou poitevin, souvent et bien légèrement cité comme un des candidats à cette gloire, a pu jouer la pièce sur les tréteaux de sa province, mais il n'a pu l'écrire, car il n'avait que dix ans en 1469, époque la plus vraisemblable et certainement la plus récente qu'il soit permis d'assigner à l'apparition de cette comédie. Peut-être le texte imprimé en 1486 et 1490, le plus ancien que nous possédions, n'est-il qu'un remaniement ; peut-être a-t-il existé, dès le XIV[e] siècle, une ébauche du personnage et de la pièce qui s'est achevée par des développements successifs : combien d'épopées, combien de drames ont été remaniés de siècle en siècle, au moyen âge, et c'est là une des habitudes littéraires les plus générales et les plus constantes dans l'histoire de notre ancienne poésie. Si tant de poëmes de ces temps lointains sont restés anonymes, n'est-ce pas, bien souvent, parce qu'ils étaient l'œuvre de tout le monde, ou du moins parce que plusieurs auteurs y avaient mis la main[1] ?

Une première supériorité, très-sensible pour tous ceux qui connaissent le théâtre comique du moyen âge, met tout de

1. Quelques traits de *Patelin* semblent indiquer une origine normande. Il y est question des *Conards* de Rouen, des *attournés*, connus surtout dans le ressort de Normandie ; on y parle *du cidre et du poiré*. Une ancienne édition porte : *la Scène est à Paris, près Saint-Innocent*, ce qui signifie simplement qu'on jouait la pièce aux Halles.

suite *Patelin* hors de pair : je veux dire, la fécondité de l'invention et l'ampleur du développement. C'est la seule comédie, avant le XVIe siècle, où l'on trouve autre chose que des esquisses rapides, incohérentes ; où l'idée principale, redoublée et comme repliée sur elle-même, renouvelle par des incidents imprévus une situation déjà connue ; c'est la seule où l'on remarque un progrès soutenu, des péripéties, un dénouement heureux, un agencement naturel et habile, en un mot, une véritable composition. La pièce contient 1600 vers ; elle se subdivise en trois grandes parties, et pour ainsi dire en trois actes : Patelin chez le marchand, —Patelin chez lui feignant le délire et la folie,—Patelin devant le Juge[1]. Il se peut qu'à l'origine le sujet se soit borné à la première de ces situations, et que la forme la plus moderne soit le produit d'accroissements successifs plutôt que d'une conception unique et d'un jet vigoureux. Un autre mérite, exceptionnel aussi, ce n'est pas uniquement la naïveté piquante du style, la finesse

1. Nous n'insisterons pas sur l'analyse de cette pièce si connue et si souvent citée. Il nous paraît suffisant de la résumer en peu de mots. — Patelin, avocat sans cause et sans argent, a juré de se procurer le jour même une robe neuve dont il a grand besoin. Il entre dans la boutique de son voisin le drapier, maître Guillaume Joceaulme, le cajole, lui parle de feu son père, feue sa tante, vante la qualité de sa marchandise, et se laisse engager par Guillaume à acheter six aunes d'un superbe drap pour neuf écus. Il emporte le drap, et invite le marchand à venir le soir manger de l'oie et toucher son argent. Guillaume va chez Patelin, mais quelle surprise ! Il trouve la femme de l'avocat en pleurs et celui-ci au lit. Patelin, en proie au délire, pousse des cris dans tous les patois du monde, parle picard, flamand, provençal et même turc, si bien que le drapier étourdi, épouvanté, s'enfuit en faisant des signes de croix. De retour chez lui, Guillaume rencontre son berger Agnelet qu'il accuse de tuer et de manger les moutons confiés à sa garde, et que pour ce fait il a traduit devant le juge. Agnelet charge de sa cause Patelin qui lui conseille de répondre à tout par ce mot : *bée!* Guillaume apercevant Patelin devant le juge, en est si ébahi, qu'il perd la tête, mêle l'histoire du drap à celle des moutons, impatiente le juge qui le déboute de sa plainte et absout Agnelet. Quand Patelin demande au berger ses honoraires, il n'en peut tirer que ce mot *bée!* Furieux, il rentre au logis en avouant qu'il a trouvé son maître dans « un berger des champs. » — Le théâtre, figuré dans certaines éditions très-anciennes, était divisé en trois compartiments : il représentait une boutique de drapier, une chambre à coucher et une place publique où se tenait le juge.

de l'observation : ces qualités, en effet, ne sont pas rares dans notre ancien théâtre; mais ce que *Patelin* a d'incomparable, ce qui ne se rencontre nulle part au même degré, c'est l'abondance, la verve de cet esprit moqueur et observateur, qui paraît dans les moindres détails, qui se soutient sans défaillance et sans mélange d'un bout à l'autre de la pièce; c'est l'absence de ces trivialités indécentes dont la grossièreté dépare les meilleures scènes du vieux répertoire; c'est le ton aisé, la vivacité naturelle, j'allais dire, la convenance du dialogue, une bonhomie malicieuse toujours égale à elle-même et qui ne tombe jamais au-dessous du sujet, une sorte de correction et de perfection, appropriée à cet art instinctif, et qui est déjà un signe précurseur de la beauté accomplie qu'un art supérieur saura donner à la comédie moderne.

Il y a dans *Patelin* des personnages réels et vivants, non pas des ébauches crayonnées d'un trait grossier ou des abstractions banales, mais de vrais caractères dont le relief s'accuse nettement, dont le jeu libre et varié produit, comme sur la scène classique, les événements qui développent l'action. Le génie gaulois, en créant *Patelin,* était sur le chemin qui mène à la bonne comédie : eût-il réussi, sans aucune aide étrangère, à s'avancer plus loin et à toucher le but? La question serait trop longue à débattre ici; mais il est sûr que, de tous les genres littéraires traités par le moyen âge, la comédie était celui où le génie de la race, doué par excellence, trouvait dans le privilége de sa nature et de sa vocation le plus de ressources originales pour s'élever par ses propres forces et se passer du secours d'autrui [1].

1. La question, fort oiseuse d'ailleurs, est généralement mal posée. — D'une part, en aucun temps du moyen âge, le génie français n'a été réduit à son propre fonds ni confiné dans une sorte d'originalité sauvage et d'ignorance primitive. Il a été nourri et fécondé de très-bonne heure par l'antiquité. S'il a peu connu les Grecs, il a de tout temps lu et possédé les Latins. Il serait même assez curieux de rechercher et de démêler dans ses œuvres les plus spontanées les traces d'une visible imitation de la littérature antique. Le mouvement de la Renaissance n'a fait que développer les

Les preuves ordinaires des grands succès, les signes éclatants qui attestent une longue popularité ne manquent pas à l'histoire de *Patelin*. Jouée dans toutes les provinces, répandue par de nombreuses éditions, cette pièce a donné naissance à de nouveaux proverbes; elle a suscité des imitations en France et à l'étranger. La langue du XVIe siècle lui doit *pateliner* et *patelinage* que le français moderne a conservés; dès 1497, le savant Reuchlin, qui était venu en France en 1473, en 1478 et 1481, composait et faisait jouer à l'Université de Heidelberg une comédie latine imitée de notre célèbre farce; en 1512, Alexandre Connibert, jurisconsulte allemand, la traduisait en vers ïambiques [1]. Nos comiques, à la même époque, essayaient de donner une suite à *Patelin* et d'en renouveler le succès par des imitations directes ou détournées : on jouait le *Testament de Patelin*, *Patelin et le Pelletier;* mais, comme toujours, les copies sont restées fort au-dessous de l'original.

Dans le *Testament,* Patelin malade et couché prend force drogues que sa femme Guillemette et un apothicaire lui administrent; après avoir reçu les sacrements apportés par le curé de sa paroisse, il meurt en distribuant des legs satiriques semblables à ceux du *petit Testament* de Villon [2]. La pièce est faible et dépourvue d'intérêt. Il y a plus de verve comique dans le *Pelletier,* où l'on s'est inspiré tout à la fois des *Repues Franches* de Villon et du plaidoyer de Guillaume Joceaulme, ce qui a fait attribuer cette pièce, sans raison sérieuse, à l'auteur

influences et accroître les ressources étrangères qui n'avaient jamais manqué au génie et à la civilisation de notre pays. — D'un autre côté, le progrès littéraire ne pouvait s'accomplir en France, comme partout, que s'il était précédé d'un progrès général des mœurs et de la société. Or, ce progrès général était-il possible sans le secours apporté par les arts et la littérature du XVIe siècle? Cela est plus que douteux. — Ce que nous disons de la comédie s'applique à l'ensemble de la littérature du moyen âge et nous répondons ici, une fois pour toutes, aux détracteurs superficiels de la Renaissance. La plupart de ces problèmes et de ces difficultés prétendues s'évanouissent à la lumière des faits bien étudiés et bien compris.

1. M. Génin, édition de Patelin, p. 67.

2. Génin, p. 73. — Frères Parfait, T. II, p. 150-200.

des *Dames du temps jadis*. Patelin achète une fourrure chez un pelletier : c'est, lui dit-il, pour un curé qui confesse en ce moment à l'église et qui vous payera. Accompagné du fourreur, il va trouver le curé et le prévient qu'il amène un nouveau pénitent très-sujet à des bizarreries d'humeur, à des incohérences de propos, à des absences d'esprit. Toute la pièce roule sur une équivoque habilement prolongée entre le curé et le fourreur, l'un ayant la confession en tête et l'autre, la fourrure. Le Pelletier s'approche : « c'est dix-huit francs, » dit-il au curé ; celui-ci répond : « Agenouillez-vous et récitez votre *Confiteor.* » Le Fourreur insiste : « Baillez-moi or ou argent ; » le curé, sans perdre patience : « Mon ami, parlez sagement et vous confessez gentement. » — « Je confesse, réplique l'homme à la fourrure, que vous me devez dix-huit francs et que vous avez la denrée qui vaut mieux encore. » A la fin, on s'échauffe ; le marchand injurie le curé, le curé exorcise le marchand qu'il croit possédé du malin : profitant de la noise, Patelin s'échappe avec la fourrure, et les deux autres reconnaissent qu'ils ont été joués par un fripon [1].

On peut voir aussi une intention de reproduire quelques traits de *Patelin* dans la Farce de *Calbain* et dans celle des *Deux Savetiers*. Calbain, quand sa femme lui demande de l'argent, ne répond que par des chansons : celle-ci, lui ayant volé sa bourse pendant qu'il cuvait son vin, ne veut pas la rendre, et quand il la réclame, elle répond par les mêmes chansons que lui a chantées son mari [2]. Le riche voisin d'un Savetier lui a promis une robe et cent écus ; le savetier les prend, le riche l'accuse de vol : l'affaire va au juge qui donne droit au savetier [3]. Tout le monde connaît l'*Avocat Patelin,* de Brueys et Palaprat [4] : c'est l'ancienne farce rajeunie et mise

1. O. Leroy, *Étude sur le théâtre du moyen âge,* p. 385-400.

2. Janet, T. II, 140.

3. E. Fournier, p. 310. Cette farce, ainsi que la précédente, est du règne de Louis XII.

4. Brueys, né en 1640, mourut en 1723 ; Palaprat, né en 1650, mourut en 1721.

à la mode du siècle de Louis XIV. Bien que les deux auteurs aient tiré de leur propre fonds quelques détails ingénieux, quelques mots spirituels, leur comédie a moins de naturel, moins de finesse, elle est d'un comique moins vrai et moins franc que l'ancienne. Une intrigue d'amour et d'autres inventions étrangères au sujet gâtent l'heureuse simplicité du texte primitif, sans ajouter rien d'essentiel à la vraisemblance ni à l'intérêt; toutefois ils ont assez retenu et conservé des beautés naïves de l'original pour soutenir et égayer leur moderne imitation. Le nouveau Patelin a réussi par ses ressemblances avec l'ancien[1].

En résumé, le genre de la Farce, au moyen âge, a produit une pièce qui est notre première bonne comédie; les deux autres genres ont-ils aussi leurs chefs-d'œuvre? C'est ce que nous allons demander à la *Sottie* et à la *Moralité*.

§ II

La SOTTIE ou comédie politique[2].

La Sottie, dont on connaît l'origine et les traits distinctifs[3], se jouait plus rarement que la Farce; elle prenait d'or-

1. En 1873, M. E. Fournier a traduit le texte original en vers français modernes et l'a fait jouer sous ce rajeunissement. Cette tentative, qui ôte au style de *Patelin* son originalité et sa saveur, n'a obtenu qu'un succès éphémère de curiosité.

2. Nous ne prétendons pas que la Sottie soit la seule forme que la comédie politique ait revêtue. Pour s'insinuer dans la comédie, la politique a pris toutes les formes. On dit que, dès le commencement du XIIIe siècle, un troubadour, Anselme Faydit, fit représenter à la cour de Boniface, marquis de Montferrat et fauteur des Albigeois, un drame politique, l'*Hérésie des Pères*. La complainte de Pierre de la Broche avait un caractère politique. Au commencement du XIVe siècle, un rimeur provençal, Luco de Grimauld, fit des comédies contre le Pape et René d'Anjou. Plus d'une Farce est pleine d'allusions aux événements et aux puissants du jour. Nous aurons surtout à citer des *Moralités* où ce caractère est très-marqué, mais il n'en reste pas moins vrai que la forme la plus ordinaire de la comédie politique, c'est la Sottie, et que la Sottie n'est guère autre chose qu'une pièce politique.

3. Voir plus haut, p. 515-520.

dinaire une couleur, une signification politique. Dans les pièces où elle n'a pas ce caractère, elle tombe au-dessous du médiocre, et mérite l'oubli[1]. Les *Sots* jouissaient du privilége des Fous de la Cour : ils disaient tout haut des vérités hardies en les enveloppant de formes burlesques, en les déguisant sous une apparente folie, pour diminuer le sérieux de la satire ; ils travestissaient l'opinion pour la produire impunément. La Sottie était un pamphlet de Mardi-Gras. Ce genre a un défaut, qui a dû nuire à son succès : l'uniformité. Les sujets varient et se renouvellent, mais les personnages ou les types principaux, comme dans l'Atellane et la *Commedia dell' arte,* sont invariables ; on se fatigue vite de voir toujours en scène le Prince des sots, la Mère sotte et leurs acolytes, avec l'attirail obligé des costumes de convention, des attributs symboliques et des plaisanteries traditionnelles. L'éternelle affectation de la grimace a discrédité la Sottie et l'a reléguée au-dessous de la Farce, plus libre, plus vivante et plus gaie. Malgré leur bonne volonté de faire rire, les sots ont eu le destin des rieurs de profession, qui est d'ennuyer. Dans leurs meilleurs jours, ils se soutenaient auprès des contemporains par l'actualité mordante de l'allusion politique et du sarcasme ; c'est encore par là que leur jargon vieilli et toute cette défroque de plaisanteries grotesques peuvent nous présenter quelque intérêt historique et appeler notre attention.

A ce point de vue, la plus importante et la plus curieuse des Sotties du moyen âge est sans contredit celle qui fut jouée à Paris, aux Halles, dans les jours Gras de 1511, en présence du Roi, du Parlement, de l'Université, du Corps de ville et de la foule, c'est-à-dire, devant le *tout Paris* de ce temps-là[2]. Il ne s'agissait de rien moins que de faire paraître

1. Par exemple, les deux Sotties contenues dans le Tome II de la collection Janet, p. 223-244 : *La Sottie nouvelle du Roy des Sotz — Sottie des Trompeurs.* — Nous avons déjà remarqué que les Recueils de pièces imprimées contiennent très-peu de Sotties, une dizaine au plus, tout compté. — Voir p. 521-523.

2. Elle a pour titre : *Jeu et Sottie du Prince des Sotz.*

sur les échafauds le Roi, la Noblesse, l'Église, le Pape Jules II, le Tiers-Etat, de gloser sur les affaires publiques, sur la querelle des deux Pouvoirs, à la veille d'une guerre entre Rome et la France, de donner raison au Roi contre le Pape, tout en restant bon catholique. Ce thème, fort sérieux et non moins délicat, à demi suggéré par Louis XII qui dans ces graves conjonctures tenait à gagner et à former l'opinion, ou du moins à la sonder, n'avait pas effrayé un poëte habile, entreprenant, un héritier des trouvères et des bateleurs, Pierre Gringore. Esprit vif et gaillard, prolixe et trivial comme tous les rimeurs du moyen âge, mais doué de verve caustique et depuis longtemps rompu au métier des vers, Gringore composa sur ce sujet une très-ample et très-piquante sottie, pleine de mouvement, de traits imprévus, d'allusions transparentes, et fort bien conduite, qui produisit une profonde et durable impression : comme nous disons aujourd'hui, sa pièce fut un événement. Il y joua un rôle en personne, et l'un des plus importants, celui de *Mère-Sotte,* qui était la seconde dignité chez les *sots* [1]. Sans analyser cette œuvre qui compte environ 800 vers, nous voulons en donner une idée.

1. Né à Caen sous Louis XI, Gringore se place entre Villon et Marot : il fut le contemporain de la vieillesse du premier et de la jeunesse du second. Il appartenait à la génération des « grands rhétoriqueurs. » Avant d'être poëte et Enfant-sans-soucy à Paris, il avait couru le monde, comme un bohême de lettres, et notamment l'Italie où était alors le centre et le foyer de l'activité européenne. Fixé à Paris vers 1502, il y publia plusieurs ouvrages : *les Folles entreprises, les Abuz du monde,* revues satiriques où défilent tour à tour les plus hauts personnages et les conditions les plus respectées; il composa des poëmes de circonstance contre les ennemis de Louis XII, *l'Entreprise des Vénitiens, la Chasse du Cerf des Cerfs* (allusion au Pape qui signait *Servus servorum Dei*), *l'Espoir de la paix,* etc. Tout cela l'avait préparé à écrire sa fameuse Sottie de 1511. Après la mort de Louis XII, il se retira en Lorraine, auprès du duc qui le nomma son héraut d'armes, et il consacra les restes de sa verve et de sa facilité à des sujets pieux. Il fit le *Blazon des hérétiques* contre les Luthériens et composa le *Mystère de saint Louis,* encore inédit. Gringore avait pour devise : *Tout par raison, raison partout, partout raison.* — MM. d'Héricault et de Montaiglon ont publié récemment un premier volume de Gringore, où se trouve la Sottie de 1511. Elle se trouve aussi dans E. Fournier, p. 293.

Le fond de la pièce est l'opposition du Pape et du Roi, la guerre entre les deux Pouvoirs, le Spirituel et le Temporel : le but est de mettre tous les droits d'un côté, tous les torts de l'autre. Deux personnages dominants, le *Prince des Sots, la Mère-Sotte,* vêtue des ornements de l'Église[1], figurent les deux antagonistes ; chacun d'eux a sa cour, formée de la bande des sots divisés en seigneurs et en prélats ; puis vient se placer entre le Roi et l'Église un troisième personnage, de mine fort humble, mais déjà fort écouté, surtout à Paris, c'est celui qu'il faut gagner à la cause royale et détacher du parti de Rome, c'est *Sotte-Commune,* en d'autres termes, le peuple ou la nation. Voici comment le poëte a disposé et développé sa matière, comment il a monté et concerté le jeu de ses personnages.

Deux ou trois *sots,* gens bavards et sans conséquence, occupent le devant de la scène, discourent de tout le monde et de toute chose, de « Bologne » qui a chassé la garnison française, de « Calais » où la garnison anglaise est toujours, de « l'Église qui entreprend sur temporalité, » du Roi, « qui est humain, juste et patient, » des Espagnols « qui tendent leurs filets » et guettent l'occasion pour intervenir et se prononcer. Ce prologue familier, semé de mots vifs et qui portent coup, s'empare aussitôt du public, et le tient en éveil. A la conversation se mêlent peu à peu des personnages de marque, courtisans et prélats, le Seigneur du « Pont Alletz[2], » fidèle soutien du prince, le Seigneur « de Joye, » le Général « d'Enfance, » le seigneur de « la Lune, » le seigneur « du Plat, » le Prince de « Nates, » l'abbé de « Plate-Bource, » l'abbé

1. Le texte porte : « la Mère-Sotte, habillée par dessoubz en Mère-Sotte, et par-dessus, son habit ainsi comme Église. »

2. Pont-Alletz ou Pont-Alais, qui était alors Enfant-sans-soucy et qui figure, à ce titre, dans la cour burlesque de Louis XII, composa et joua vers le même temps des Farces, des Sotties et des Moralités avec succès. Le peuple l'aimait beaucoup. On peut lire dans la xxxe *Nouvelle* de B. Desperiers, la réponse hardie qu'il fit au curé de Saint-Eustache, dont il troublait les chants et les offices par le bruit de son théâtre placé sous les Halles. — V. Du Verdier, *Bibliothèque françoise,* T. IV, 503. — Frères Parfait, T. III.

« de Frévaulx, » — toute la cour de Louis XII, ecclésiastique et laïque, sous un travestissement qui ne la rend pas absolument méconnaissable. Le Roi paraît à son tour, figuré par le Prince des Sots; le « Seigneur de Gayeté » l'accompagne[1]. Pendant la cérémonie des révérences, on cause beaucoup du haut clergé autour du Prince; ses vices, cachés ou notoires, son ignorance, sa versatilité sont hardiment censurés et il est visible que cette liberté ne déplaît ni à la cour ni à la ville : c'est l'esprit du jour. *Sotte-Commune,* que l'exemple encourage, apporte sa note dans le concert; elle profite d'une occasion si rare pour « grommeler » à son aise et dire une bonne fois ce qu'elle a sur le cœur. Que lui font tous ces grands projets, « tant d'allées et tant de venues, » ces guerres, ces conquêtes, ces alliances et ces trahisons? Que lui importe que « sur la chaire de saint Pierre soit assis un fol ou un saige? » Ce qu'elle veut, c'est vivre en paix dans sa maison, « soupper et desjeuner » sans trouble et sans peur, surtout avoir de l'argent comptant et ne pas être ruinée à chaque instant par un édit qui décrie la monnaie. Car, selon la vieille chanson, « faulte d'argent, c'est douleur non pareille ! »

Étonné de tant d'audace, le Prince s'écrie à plusieurs reprises : « Qui parle? » On lui répond : « la Sotte-Commune, qui toujours grumelle. » Les courtisans inquiets essaient de la calmer et de lui faire entendre raison : de quoi se plaint-elle? Le Prince n'est-il pas « rempli de vertu, ami de tout droit, ennemi des impôts? » Si quelque chose va mal, la faute en est à d'autres et non à lui. Pendant ce beau tumulte, survient l'Église, en habit de Mère-Sotte, ayant avec elle *Sotte Fiance* et *Sotte Occasion.* A ces deux confidentes elle déclare les desseins qu'elle médite: elle veut « mutiner » contre le roi Princes et Prélats, « acquérir le

1. Voici son entrée en scène :

LE PRINCE.

Honneur ! Dieu gard les Sots et les Sottes !
Benedicite ! que j'en voy !

temporel et faire son renom fleurir. » Tous moyens lui seront bons : injustices, trahisons, violences et perfidies, elle emploiera tout et chassera « la bonne Foy, » son ancienne compagne, aujourd'hui méprisée et sans pouvoir. « La bonne Foy, c'est le vieux jeu. » Pour commencer, elle mande au pied de sa chaire les Prélats de la cour de France, leur promet « escus, ducatz, indulgences, et largement de rouges chappeaulx » s'ils se détachent du Prince et tiennent l'alliance du Pape. Séduits par ces brillantes perspectives, ils se rangent autour d'elle jurant « d'estre ses suppotz et amys parfaictz. » Sûre des Prélats, l'Église se tourne vers les Seigneurs, les appelle « ses vrays enfants et ses dorlotz ; » mais ces belles paroles sont en pure perte, car tous, sauf le *seigneur de la Lune,* chef du parti des inconstants, lui déclarent qu'ils resteront fidèles au Roi.

Furieuse de cet échec, elle met l'épée à la main, « devient gendarme, » et ordonne aux Prélats de courir sus aux Seigneurs. Grand vacarme, mêlée générale, indignation de Sotte-Commune qui prend fait et cause contre Rome et pour le roi. « Peut-on comprendre, dit-elle, qu'une mère traite ainsi son fils aîné ! » Aux violences de l'Église, le Prince répond habilement par des protestations humbles et pacifiques. Tout le monde l'exhorte à se défendre : « il le peut justement, canoniquement. » Que craindrait-il, puisque son peuple est avec lui? Quelqu'un s'avise alors de demander si le personnage hautain et bruyant, dont les actions et le langage sont si peu religieux, est bien réellement l'Église, et l'on s'aperçoit que « c'est Mère-Sotte qui d'Église a pris la cotte. » Cette découverte dénoue les difficultés et finit la pièce : « Ce n'est point l'Église qui fait la guerre au Roi, car l'Église est toujours vertueuse et juste, » c'est un esprit d'ambition qui, sous un masque pieux, trouble les royaumes et bouleverse la chrétienté. Les consciences les plus timorées peuvent se rassurer ; la vraie religion permet au Prince, injustement attaqué, de défendre les droits de sa couronne contre les tyranniques entreprises de la cour de Rome.

Nous ne sommes pas surpris que la Sottie de Gringore, la meilleure que nous possédions, ait réussi auprès du public parisien de 1511 dont elle exprimait, avec une vivacité souvent heureuse, avec une audace adroite et mesurée, les secrets sentiments : gardons-nous cependant de l'égaler à *Patelin*. Elle n'a aucun mérite de composition; le style, énergique mais trivial, manque de cette finesse naïve, de cette bonhomie spirituelle qui donne un caractère si naturellement comique au vieux français du chef-d'œuvre de la Farce. Comme les pièces de circonstance, elle intéresse par l'à-propos des allusions, par le mordant de la satire : nous l'avons dit, c'est un pamphlet, à la fois ingénieux et grossier, plutôt qu'une comédie.

Politique ou non, la *Sottie* fait un usage fréquent de l'allégorie et ressemble en cela à la *Moralité:* plus d'une Sottie n'est qu'une espèce de Moralité jouée par *les Sots*. Ce trait particulier distingue, parmi tout le répertoire des Enfants-sans-soucy, deux pièces contemporaines de l'œuvre de Gringore : la Sottie du *Vieux-Monde* et celle du *Nouveau-Monde*. L'une et l'autre sont des commencements du règne de Louis XII. Le Vieux-Monde, ennuyé de sa décrépitude et de ses infirmités, s'avance d'un pas chancelant et s'écrie d'une voix plaintive : *C'est grant pitié que de ce povre monde!* Le personnage *Abus* l'apaise et le caresse : endoctriné, Vieux-Monde s'endort. Pendant son sommeil, Abus frappe un arbre voisin, l'arbre de *Dissolution:* il en sort aussitôt *sot Dissolu,* habillé en homme d'Église, qui s'empresse d'embrasser Abus. De l'arbre *de Vanité,* frappé à son tour, s'élance *sot Glorieulx,* vêtu en gendarme; de l'arbre *de Corruption* s'échappe *sot Corrompu,* sous la robe d'un procureur ou d'un avocat. L'arbre de *Tromperie* produit *sot Trompeur,* déguisé en marchand; *sot Ignorant* sort de l'*arbre d'Ignorance,* et *Sotte-Folle,* de l'arbre de *Folie.* La bande, voyant le Monde endormi, s'amuse à le tondre et à le dépouiller; puis on s'avise d'en faire un autre. Mais de quels éléments sera-t-il formé? Quelle qualité lui donner?

On tient conseil et l'on se dispute. Sera-t-il « chaud, froid, sec, humide? » Sotte-Folle le veut « à tous vens variable. » Chacun s'évertue à dresser un pilier pour servir d'étai à l'œuvre nouvelle, et tous ces piliers sont construits avec les vices caractéristiques de chaque profession : sot Dissolu fait le sien avec « hypocrisie, luxure et simonie; » sot Glorieulx choisit pour matériaux « lascheté, bobance, pillerie; » sot Trompeur prend « usure, larcin, fausse-mesure; » sot Ignorant va chercher « fureur et rébellion. » Quand les piliers sont bâtis de la sorte, on place le *Nouveau-Monde* dessus; puis les architectes, ravis de leur ouvrage, courtisent Sotte-Folle et lui demandent sa main comme récompense. Sotte-Folle promet son amour à celui qui passera sans encombre à travers les piliers : tous se précipitent et en se heurtant culbutent l'édifice. Le Vieux-Monde, réveillé par le bruit, se relève au milieu des ruines, gourmande l'outre-cuidance des jeunes sots qui ont prétendu le remplacer, et quand il a tancé tous ces étourneaux, il s'adresse au public en excusant les traits de satire contenus dans la pièce[1]. Voilà, sous une forme bien vieille, une leçon qui, en France du moins, n'a pas vieilli.

La sottie du *Nouveau-Monde,* jouée à Paris le 11 juin 1508 sur la place Saint-Étienne par des écoliers[2], n'est qu'un plaidoyer universitaire en faveur des libertés anciennes contre les prétentions et l'arbitraire de la cour de Rome. Il s'agit de la *Pragmatique,* sorte de concordat signé avec Rome par Charles VII en 1438, tour à tour abandonné et revendiqué par Louis XI et par Louis XII selon les variations de leur politique, mais qui avait pour les Écoles de Paris ce mérite essentiel de défendre les droits séculaires de l'Université, par exemple le maintien du système électif dans la nomination aux Bénéfices ecclésiastiques. Ces sinécures lucratives seraient-elles données par de libres suffrages,

1. Frères Parfait, T. II, pages 186-208.
2. Elle compte quatorze cents vers. On l'attribue à Jean Bouchet. Frères Parfait, T. III, 206-216.

par des cabales démocratiques ou par le choix du Pape et du roi, comme une faveur de cour? Grave question, qui touchait au vif les intérêts, les passions et les opinions religieuses ou politiques du quartier latin de ce temps-là. Comme Louis XII était en délicatesse avec Rome, on crut le moment propice à Paris pour remettre en honneur « la pauvre Pragmatique, » assez mal vue du Pape et du roi : on représenta devant l'Université assemblée sur le point culminant de la montagne Sainte-Geneviève, là où se trouve aujourd'hui le Panthéon, une longue sottie à vingt-et-un personnages parmi lesquels figurent *Bénéfice grant, Élection, Nomination, Ambition,* le Légat du Pape et le saint Père lui-même. L'*Ambition,* voyant de quel côté souffle le vent, fait sa cour au cardinal-légat et dédaigne *Élection.* A la fin, le Pape armé d'un gros bâton, s'emporte contre la *Pragmatique* qu'il accuse d'hérésie ; il lui assène, avec une apostrophe en mauvais italien, un coup violent sur la tête et l'assomme. Elle tombe en criant vengeance [1].

Pour achever de caractériser ce genre de comédie pamphlétaire, nous citerons encore la *Sottie des Béguins* représentée à Genève en 1523 à l'époque où cette ville, occupée militairement par le duc de Savoie Charles III, regrettait la perte de ses anciennes franchises [2]. Jouée et composée par *les Enfants de Bon-Temps,* les Enfants-sans-soucy de ce pays-là, cette pièce eut un grand succès, comme toute œuvre dramatique qui flatte à la fois le patriotisme et la liberté [3].

1. PÈRE SAINT.
Io tiengno presto lo mio bastonne.
Cachato bene quel boccone,
Posco mathar questa heretiqua.
PRAGMATIQUE.
Ha ! Dieu ! ha ! pouvre Pragmatique,
Cil qui te devroit maintenir,
Premier te vueil faire mourir...
Dieu, je t'en demande vengeance !

2. E. Fournier, p. 393. — Un béguin est une sorte de bonnet à brides ; les béguins jouent un rôle important dans la pièce. Les *Sots* portaient des béguins surmontés de deux longues oreilles ouvertes et pointues.

3. Elle fut jouée sur la place du Molard, la plus vaste de Genève, en

Mère-Follie, veuve de *Bon-Temps,* se montre la première, en habits de deuil : qu'est devenu son cher époux, et que de changements depuis son absence ! Pendant qu'elle se désole, un courrier arrive, porteur d'une lettre de Bon-Temps ; car celui-ci n'est pas mort, il est seulement exilé ; il a quitté Genève avec la liberté, le plaisir et la joie. L'exil lui pèse, il demande s'il peut revenir. On lui répond que les plus mauvais jours sont passés, « que le prince est assez bon, » et qu'on a grand désir de revoir Bon-Temps proscrit : avec lui refleuriront les *histoires* et les *moralités,* tous les jeux interdits par les nouveaux syndics. En attendant son retour, et pour préluder à la fête, on prépare les costumes, les masques, les béguins, ou bonnets de théâtre. Mais il n'y a plus de béguins ; impossible d'en trouver, depuis qu'ils ne servent plus : les femmes en ont fait des braies. Mère-Follie offre sa chemise pour en tailler d'autres ; on accepte ; on se met à l'œuvre : à l'un il manque une oreille, à l'autre une bride ; ils sont tous incomplets, tous écourtés par quelque bout, comme la joie et la liberté sous le règne de la censure. On ne peut jouer avec ces béguins-là. Mieux vaut renoncer à la comédie : adieu le plaisir qui n'est pas franc et entier [1]. En dépit

pleine foire, *le Dimanche des Bordes.* Les bordes étaient de petites boutiques de foire installées sur la place.

1. Un mot de cette pièce nous apprend que les acteurs comiques, au moyen âge, ou du moins au XVIe siècle, étaient enfarinés. *Mère-Follie* dit à ses enfants :

Puisqu'estes *tous enfarinés,*
Soyez prêts à jouer la farce.....

L'épitaphe de l'acteur Jean de Serre, composée par Marot, confirme ce passage :

Or, bref, quand il entroit en la sale
Avec une chemise sale,
Le front, la joue et la narine
Toute couverte *de farine,*
Et coëffé d'un béguin d'enfant
Et d'un haut bonnet triumphant,
Garni de plumes de chapons,
Avec tout cela je réponds
Qu'en voyant sa mine niaise
On n'étoit pas moins gai, ni aise
Qu'on est aux Champs-Elysiens.

de cette réflexion sage qui finit brusquement le jeu, *les Enfants de Bon-Temps* essayèrent de donner une suite à cette première sottie très-simple et très-courte, qui ne compte pas même quatre cents vers. Le dimanche après les « Bordes », on joua la *Sottie du Monde,* plus brève encore et plus médiocre. La mauvaise humeur visible de l'autorité militaire avait intimidé le poëte et contraint les acteurs ; tout le monde fut irréprochable et insignifiant, et là s'arrêta, pour le moment, cette tentative de résurrection dramatique et politique. L'heure sérieuse des révolutions et des tragédies de la Réforme approchait.

On voit clairement, par ces exemples, quelle place tenait la Sottie dans notre ancien Théâtre, quelles différences essentielles la distinguaient de la Farce. Lorsque Gringore fit jouer sa Sottie de 1511, il donna le même jour, et à la suite, une Moralité et une Farce[1]. C'était là une trilogie tragicomique ; car la Moralité, comme nous allons le voir, tenait du drame non moins que de la comédie, et elle finit par remplacer, au XVIe siècle, les Miracles et les Mystères.

§ III

La MORALITÉ et ses formes diverses.

Si le talent, l'art et le travail ont bien souvent manqué aux productions dramatiques du moyen âge, les improvisateurs dont nous recueillons en ce moment les essais trop faciles ont eu du moins l'instinct des conditions de la vraie comédie. Quel est le double but que se propose le théâtre classique? De corriger les mœurs par le ridicule, et de peindre, non pas un vice particulier, un travers personnel, mais des

1. Cette Moralité de Gringore développait, sous une autre forme, le même sujet que sa sottie. Elle avait pour principaux personnages, *Peuple François*, *Peuple Italique* et l'*Homme obstiné* (le Pape), la *Punition divine.* — La Farce *de Dire et de Faire,* qui venait ensuite, n'était qu'une bouffonnerie graveleuse.

travers et des vices généraux, en rassemblant sur un même individu les traits épars qui caractérisent tel ridicule ou tel défaut, en créant des types de tel ou tel vice, qui représentent ce vice dans sa généralité. Or, les *Moralités* du moyen âge nous offrent comme une grossière ébauche de cette idée de la vraie comédie, qu'un art supérieur et délicat devait remplir et réaliser par des chefs-d'œuvre. Incapables de tracer une peinture forte et vraie des vices généraux de l'humanité et des travers dominants de la société contemporaine, les poëtes du XIVe et du XVe siècle, élevés dans les habitudes de la scolastique, avaient recours au moyen commode, mais bien froid et bien monotone, de l'allégorie ; au lieu de mettre en scène l'*Avare,* l'*Hypocrite,* l'*Ambitieux,* ils figuraient un personnage de convention nommé l'Avarice, l'Hypocrisie, l'Ambition : c'étaient des *entités* et non des caractères. Les Moralités n'étaient pas toutes allégoriques. Quelques-unes, empruntées à l'histoire sacrée ou profane, ressemblaient aux *Miracles,* et dramatisaient les récits de la morale en action.

Vers la fin du moyen âge, quand on se fatigua des Mystères et de l'Allégorie, ce genre particulier prit crédit et faveur ; il s'éloigna de plus en plus des sujets religieux, des formes primitives du drame chrétien ; au XVIe siècle nous le voyons remplacer sur le théâtre des *Confrères de la Passion,* après 1548, les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament que le Parlement venait d'interdire. Par ce changement, on préludait au drame moderne, et cette ressemblance de la Moralité historique avec la Tragédie n'a pas échappé à Thomas Sibilet, auteur d'un *Art poétique* en prose, publié en 1547 : « la Moralité française, dit-il, représente en quelque chose la tragédie grecque et latine, singulièrement en ce qu'elle traite faits graves et principaux. Et si le français s'était rangé à ce que la fin de Moralité fût toujours triste et douloureuse, la Moralité serait tragédie[1]. » Plusieurs choses essentielles manquaient à la Moralité pour devenir la Tragédie : les passions, les carac-

1. *Art poétique françois*, « pour l'instruction des jeunes Studiens et encore peu avancés en poésie française. » Chez Gilles Corrozet, au Palais, 27 juin.

tères, l'intrigue et le style. Sibilet sentait cela confusément sans le comprendre. Le *Théâtre français du moyen âge*[1] contient deux Moralités du genre historique et sérieux, l'une fort courte, de quatre cents vers au plus, et l'autre de douze cents vers environ : ce dernier nombre était la mesure assignée aux Moralités par les *Arts poétiques* du même temps[2]. La première a pour titre la *Moralité de la Mère et de la Fille;* le sujet, tiré de l'histoire romaine, se trouve dans les *Actions et Paroles mémorables* de Valère-Maxime[3] : une femme condamnée à mourir de faim dans la prison publique de Rome est sauvée par sa fille qui est mère, et qui chaque jour vient lui donner du lait de ses mamelles. Touché de ce dévouement, le consul Oracius pardonne à la prisonnière et lui rend la liberté[4].

L'autre pièce, contemporaine de la première, est intitulée *Moralité nouvelle d'ung Empereur et de son neveu;* ce neveu, ayant fait violence à une jeune fille, est tué de la main même de l'Empereur : Dieu fait un miracle pour montrer à tous qu'il approuve un châtiment si juste[5]. Il n'y a pas lieu d'insister sur ces deux compositions qui ne se distinguent des drames ordinaires du moyen âge par aucun mérite particulier. Tout ce que nous avons remarqué plus d'une fois ailleurs se reproduit ici, facilité vulgaire du style, absence de plan, nulle entente de la scène, fautes

L. II, ch. IX, p. 63. — Plus loin, au chapitre X, Sibilet ajoute : « Nos moralités tiennent lieu entre nous de tragédies et comédies indifféremment. » P. 64.

1. Recueil de Janet, qu'on appelle aussi *le Recueil de Londres,* parce qu'il est la réimpression du recueil acheté en Allemagne par le *British Museum.* — V. p. 521.

2. Gratien du Pont, édit. de 1533.

3. L. V, ch. IV, art. 7.

4. Il y a dans la pièce cinq personnages; les vers sont de dix ou de huit syllabes alternativement. Cette pièce est de la première moitié du XVIe siècle, antérieure de peu d'années aux tragédies de la Pléiade avec lesquelles il serait intéressant de la comparer pour le style. — Janet, T. III, 171. — E. Fournier, p. 386.

5. Janet, T. III, p. 87, 127. — E. Fournier, p. 354. La pièce est en vers libres, la plupart de huit syllabes.

grossières contre les bienséances, la vraisemblance et l'histoire; toutes les faiblesses traditionnelles des Miracles et des Mystères reparaissent dans ces drames du XVIe siècle, sans que l'auteur ait le moindre sentiment de ses imperfections et révèle, par quelques efforts, l'intelligence ou l'instinct d'un art supérieur. C'est la médiocrité routinière, satisfaite de son impuissance, et n'entrevoyant rien au delà.

Les *Moralités allégoriques*, qui sont les plus anciennes et les plus nombreuses, ne valent pas beaucoup mieux; mais on y trouve plus de variété, parfois de la verve et de l'esprit, avec quelque invention. Elles ont sur les autres cet avantage de ne pas ennuyer toujours. Divisons-les en deux classes : les Allégories morales, et les Allégories politiques. Parmi les premières, où l'allégorie n'est que l'enveloppe transparente et légère d'une leçon sérieuse, il y en a de très-courtes et de très-insignifiantes qu'il suffira de mentionner en passant : telles sont les Moralités contenues dans le tome Ier du Recueil de Rouen, *Envie, Estat et Simplesse;* l'*Eglise et le Commun;* l'*Age d'or*, l'*Age d'argent*, l'*Age d'airain*, l'*Age de fer;* rien de plus fade et de plus plat que les discours de ces personnages fictifs qui ont eu peut-être, eux aussi, quelque succès, grâce à leur costume. *Marchebeau*, pièce du temps de Charles VII[1], n'est qu'une parade vive et délurée sous le titre ambitieux de Moralité; l'*Aveugle et le Boiteux*, d'Andrieu de la Vigne, est un Miracle détaché du *Mystère de saint Martin*[2]; *le Ventre*, du Recueil de Rouen, amplifie l'apologue de Ménénius Agrippa[3].

1. Elle est à quatre personnages, *Marchebeau, Galop, Amour* et *Convoytise*, et ne contient guère plus de 300 vers. Il y est question des *Gens d'armes cassés* ou licenciés :

Plats comme gens d'armes cassés.

Or, les gens d'armes furent cassés en 1439, aux États d'Orléans.

2. Cette moralité fut jouée à Seurre en 1496 avec le *Mystère de Saint Martin* et la *Farce du Meunier*.

3. Moralité à quatre personnages, *Ventre, Jambes, Cueur* et *Chef*. Le Ventre, gourmand et ivrogne, ordonne aux Jambes de le conduire à toutes les occasions de fête et de banquet. Celles-ci protestent contre ces perpétuelles orgies; le Ventre réplique, en style de Gargantua. — « O faulx Epi-

Certains sujets, bizarres et pédantesques, se sentent du voisinage immédiat, de l'influence directe de la scolastique : on devine, à leur tournure gauche, à leur mine renfrognée, qu'ils sont nés au Cloître et dans l'École. Les frères Parfait ont analysé, et M. Fournier a publié la Moralité de *Mundus, Caro, Dæmonia,* aussi édifiante qu'un sermon versifié : on y voit un Chevalier chrétien soutenir les assauts répétés du Monde, de la Chair et du Démon, vaincre tous ces ennemis avec le secours de la Grâce et conquérir le Paradis [1]. Ajoutons-y l'*Homme produit de Nature,* les *Blasphémateurs, le Monde qui tourne le dos à chascun,* par Jean d'Abundance [2], *les Gens sans conscience,* par le même, le *Riche et le Ladre,* la Moralité de l'*Homme juste et et de l'Homme mondain* qui se développait en 36,000 vers, et se jouait en plusieurs journées, comme un Mystère. Tout cela est du genre ennuyeux, qu'un exemple va caractériser. La Moralité du *Bien advisé et du Mal advisé,* jouée sous Louis XI, imprimée à la fin du xve siècle, peut être prise pour type de ces pièces sérieuses où, préoccupé d'instruire et de sermonner, l'auteur oublie un peu trop d'intéresser et de faire rire [3].

curien, répondent les membres, tu te nommes Chrestien! » Fatigué de ces reproches, le Ventre refuse aux membres toute nourriture. Ceux-ci languissent et prient Dieu. A la fin, tout s'arrange; le Ventre promet d'être plus sobre, et les membres, de se montrer moins jaloux et moins récalcitrants.

1. Cette pièce compte environ cinq cents vers. E. Fournier, p. 200. — F. Parfait, T. II.

2. L'*Homme produit par Nature,* qui va au Paradis en neuf journées. Imprimé en 1492. — F. Parfait, T. II, p. 92. — Les *Blasphémateurs* sont de 1502. — *Le Monde qui tourne le dos,* etc., pièce de 1538. — *Le Riche et le Ladre,* en huit cents vers, à douze personnages, pièce de l'année 1500. — *L'Homme juste et le Mondain,* pièce de 1508; elle a pour auteur Simon Bougoin, valet de chambre de Louis XII. — On peut ajouter à ces Moralités *l'Enfant prodigue, l'Homme fragile, la Foy, la Grâce* et *la Concupiscence, le Mystère ou la Moralité du Roi advenir,* composée en 1460 par Jean le Prieur, valet de chambre de René le Bon, roi de Sicile, enfin quelques autres pièces, inutiles à citer. dont on trouvera une brève et suffisante mention dans le Tome II des F. Parfait. M. O. Leroy, dans ses *Études sur le Théâtre,* souvent citées par nous, analyse quelques-uns de ces sujets.

3. Cette pièce, qui compte huit mille vers, porte la date de 1475. — F. Parfait, T. II, p. 104, 128.

Le fond de la pièce est l'antique apologue des deux chemins de la vie, le chemin du vice et celui de la vertu : une certaine richesse d'imagination pieuse brille dans le développement ou tout au moins dans la mise en scène. On y compte cinquante-six personnages, y compris les anges, les diables et les « diablotons. » Sur les deux routes opposées s'avancent, d'un côté *Bien Advisé,* de l'autre, *Mal Advisé.* Quelles rencontres feront-ils? De quelles aventures leur voyage sera-t-il traversé ? à quel terme viendra-t-il aboutir ? En face de Bien Advisé se présente tout d'abord *Raison* qui le conduit jusqu'à *Foy :* « adonc, Foy lui baille une lanterne faite à XII petites fenestres, ès quelles sont tous les articles de foy et une chandelle ardente, et Foy lui dit en lui baillant la lanterne : surtout ne perds pas ce brandon, cette chandelle ! » Elle l'envoie à *Contrition,* celle-ci l'adresse à *Confession ;* chemin faisant, il rencontre *Humilité* qui lui conseille d'ôter ses beaux habits et ses souliers à la poulaine. Ainsi marche Bien-Advisé dans le sentier du salut, sous l'impulsion de *Franche-Volonté.* Mal-Advisé refuse de suivre cet exemple. Eh bien ! prenons à gauche, dit Franche-Volonté, et elle le mène à *Témérité* qui le conduit successivement à *Tendresse, Oysance, Folie, Hoquelerie*[1] *:* dans cette belle société il court à la taverne où il est battu et volé.

Cependant, Bien-Advisé séjourne quelque temps auprès de Confession qui lui recommande d'aller à *Bonne-Fin.* « Sainte-Marie ! » s'écrie-t-il, « je ne rencontre que des Femmes[2] ! » *Occupation* le mène à *Pénitence* qui lui administre la discipline, l'envoie à *Satisfaction* et de là à *Bonne-Fin.* D'autre part, Mal-Advisé, furieux de sa mésaventure, se jette sur *Désespérance* en la conjurant de le conduire à *Male-Fin.* Surviennent *Pauvreté, Male-Chance* et *Larcin,* escortés de tous les vices qui ont battu et volé Mal-Advisé : la bande l'en-

1. *Hoquelerie,* débauche.

2. Saincte Marie ! et toujours femmes !
Femmes à dextre et à senestre !
Beau très doulx Dieu, et que peut estre ?

toure, le garotte, le pousse à grands cris, jusqu'à *Mauvaise-Honte;* pour dernière étape, il tombe aux mains de Male-Fin qui le tue. En suivant le chemin des Vertus qui le mène à *Honneur,* Bien-Advisé aperçoit à sa droite, la *Roue de Fortune,* et s'arrête pour la considérer; quatre hommes, assis sur la roue, figurent les quatre états du monde :

Regnabo, Regno, Regnavi, sum sine Regno.

D'un branle de sa roue, la Fortune précipite l'un après l'autre ces quatre ambitieux qui l'accablent de malédictions. La pièce s'achève par un double spectacle : Bien-Advisé et Mal-Advisé, au terme de leurs pérégrinations, paraissent, sous forme d'âmes, l'un dans les joies du Paradis, l'autre, dans les supplices de l'Enfer. Ce tableau final contient une suprême leçon, et chacun peut la méditer à loisir pendant que les acteurs et le public se dirigent vers l'Église en chantant un *Te Deum* [1].

Malgré leur goût bien connu pour les subtilités naïves et les ingénieuses puérilités de ces allégories prolongées, les spectateurs s'ennuyaient quelquefois et trouvaient que c'était abuser du sérieux dans une comédie. On chargeait alors un plaisant de profession, un *Fol,* comme dans les Mystères et les Miracles, d'égayer la pièce par ses lazzis bouffons : moyen commode, aussi monotone que l'allégorie même et d'un comique fort douteux, mais d'un effet certain sur le public. L'emploi de ce moyen caractérise une importante Moralité de la collection Janet, qui a pour

1. « Adonc, dansent les âmes de Paradis toutes ensemble et chantent *Veni Creator,* et les diables font grans tourments en Enfer. » Bonne-Fin s'avance au bord de la scène, et dit, en montrant Bien-Advisé :

Faisons comme lui sans faintise,
Et ici ne séjournons plus;
Allons tous ensemble à l'Eglise,
Chantant *Te Deum laudamus.*

— F. Parfait, T. II, p. 104, 128.

titre *les Enfants de Maintenant,* ou l'Éducation [1]. Le sujet est assez relevé pour nous arrêter un instant.

Maintenant et *Mignotte,* sa femme, se consultent sur l'éducation qu'il convient de donner à leurs enfants, *Finet* et *Malduict;* ils s'adressent à *Bon-Advis* qui, avec poids, règle et mesure, citant force latin, leur dit de les mener à *Instruction.* Mignotte se récrie, et finit par consentir. Une longue conversation s'engage entre elle et Instruction; celle-ci ne manque pas d'étaler son bagage pédantesque; elle invoque Donat, « Cathon, » Boëce, Aristote et son Éthique, les docteurs régents de la rue du Fouarre : cette page, pleine de détails précis, serait à noter dans une histoire de l'Enseignement au xve siècle. Mignotte insiste pour qu'on fasse de ses enfants des « rentiers ou des Prélats, » surtout, pour qu'on ne les batte pas, « car ils sont tendres. » — « Quel est votre état ? » demande *Instruction.* « Je suis Boulanger, » répond Maintenant. « Pourquoi ne pas les élever selon votre condition ? A voir leurs beaux habits, on dirait deux friands ou deux gentils galloys. » — « C'est la mode de maintenant, » répond Mignotte. Finet et Malduict, placés auprès d'Instruction, n'y restent pas longtemps. « Ils quittent la cage, » comme dit le Fol qui les approuve.

Revenus à la maison paternelle, on les équipe à neuf, on les fournit d'argent, et les voilà partis pour chercher du service à la cour de quelque seigneur. Ils rencontrent *Discipline,* dame sévère, qu'ils fuient au plus vite; le seigneur *Jabien,* fils de « male-Adventure, » les reçoit, et les séduit par les perspectives du plus riant avenir. De quoi s'agit-il ? Chez lui, « on aime, on boit, on joue aux cartes, on renie Dieu, père et mère; » quelle plus douce vie ! Finet et Malduict goûtent fort la devise d'un si joli seigneur, et se livrent à sa discrétion. Jabien les recommande à sa fille *Luxure;* ils jouent et dansent avec elle, perdent leur ar-

1. T. III, p. 1. — La pièce est d'environ 2,000 vers, et met en scène treize personnages.

gent, leurs habits, leurs chaperons, et quand ils sont ruinés et « plumés, » on s'en débarrasse en les conduisant à *Honte* et à *Désespoir*. Le malheur ne produit pas les mêmes effets sur les deux coupables, et cette différence se marque dans leur destinée. Finet, pécheur endurci, est pendu au gibet de *Perdition;* Malduict, plutôt égaré que pervers, se repent et va trouver Bon-Advis qui le renvoie à Discipline et Instruction. On le tance vertement, on le chapitre comme il l'a mérité, et, pour finir, on le remet dans la bonne voie. Puis tous les personnages défilent devant les spectateurs en leur disant adieu, et en réclamant leur indulgence.

Malgré quelques longueurs, cette pièce, œuvre d'un écolier, d'un « enfant de maintenant, » est vive et animée ; on y trouve des scènes spirituelles, un dialogue alerte et naturel, d'heureuses reparties, d'intéressantes indications sur les mœurs, les parures et les habitudes du moyen âge. Nous en dirons autant de la Moralité de *Folle Bobance*[1] où l'on voit un gentilhomme, un marchand, un laboureur, dupes d'une sotte vanité, se ruiner en festins, vendre leurs prés, leurs vignes, leurs domaines, rivaliser de ridicules orgueilleux, puis accuser Folle Bobance de leurs désastres. Ces pièces nous prouvent que toutes les Moralités ne sont pas ennuyeuses et qu'on y peut mettre de la verve, de la gaîté, et de l'imagination descriptive aussi bien que dans la Farce et la Sottie. Quelques-unes ont égalé en popularité les Comédies et les Mystères les plus célèbres : nous citerons comme exemple d'un grand succès *la Condamnation de Bancquet,* Moralité du temps de Louis XII, composée par un professeur en droit civil et en droit canon, Nicolas de la Chesnaye[2]. Elle ne compte pas moins de quatre mille

1. Janet, T. II, p. 264. — *Bobance,* vanité bruyante et tapageuse.

2. On a de ce professeur un *Liber auctoritatum* imprimé en 1512. Son nom latin est *Nicolaus de Querceto*. Quant à la *Moralité,* elle fait suite dans le manuscrit à un ouvrage en prose française, du même auteur, imprimé en 1507 sous ce titre : *La Nef de santé, avec le gouvernement du corps humain.* — E. Fournier, p. 216.

vers et les personnages qui y figurent sont fort nombreux[1].

De joyeux viveurs, *Je Boy-à-vous, Pleige-d'autant, Gourmandise, Friandise, Bonne Compagnie,* ont formé le projet de se bien régaler : *Disner* et *Soupper* se mettent volontiers de la partie. Leur entrée en scène est fort gaie ; la bande arrive en dansant, riant et chantant. On dîne, on mange à étouffer ; « pâtés, jambons, trippes, fritures, oysons gras et venoizon » garnissent les estomacs affamés. « Ça, gallans, de la retenue ! » leur crie le « Cuysinier. » Pendant qu'ils « boutent l'un sur l'autre jusqu'à oultrance les mets frians et doux, » la Goutte, la Gravelle, la Colicque, l'Apoplexie, la Paralysie, « faces hideuses et monstrueuses, embastonnées, habillées estrangement » guettent nos dîneurs. On se lève de table, et pour finir agréablement une journée si bien commencée, on passe, après un tour de danse[2], au logis de *Soupper :* là s'étale une chère encore plus abondante et plus délicate. « Cygnes, paons, perdreaux, gigots de chevreuil, bécasses, lièvres, pluviers, alouettes, poissons de mer et poissons d'eau douce, largement arrosés de Beaune, de Grave et de Saint-Pourçain, » réveillent l'appétit et la belle humeur des convives. On se provoque le verre en main, on porte des santés, on chante, au son de la harpe, les chansons et les « vaulx de ville » à la mode[3]. Tout à coup, les Maladies,

1. Il y a dans la pièce un prologue où le *Docteur interlocuteur* explique l'intention du poëte et le but sérieux qu'il se propose :

Saichez que manger à oultrance
Destruit les gens et moult peut nuire ;
Mais la vertu de tempérance
Fait l'homme priser et reluyre.....

2. BONNE COMPAGNIE.

Dansons, ryons,
Sans nul soucy,
Douleur fuyons
Et paine aussy ;
Dansons, rions,
Sans nul soucy,
Est-il estat que vivre plaisamment !

3. Sus, Gallans, qui avez l'usaige
De harper ou instrumenter,
Trop longuement faictes du saige,
Une chanson convient fleuter.

embusquées dans la maison voisine, se ruent sur les gloutons, renversent « la table, les tréteaux, la vaisselle, les escabelles[1], » distribuent force horions à droite et à gauche, et renvoient tout le monde éclopé, meurtri, ensanglanté.

Bientôt remise d'une alarme si chaude, la bande des « archipotateurs » se rallie chez *Bancquet* qui lui a préparé un joli gala de nuit. Mais cette invitation cache un piége : le perfide Bancquet s'entend avec les Maladies, et quand il voit nos gourmands attablés, il fait un signe, les Maladies accourent, frappent d'estoc et de taille ; l'attaque est si violente que Friandise, Je Boy-à-vous, Je Pleige-d'autant et Gourmandise restent sur le carreau. Bonne-Compagnie, échappée au massacre, va se plaindre des perfidies de Soupper et de Bancquet au tribunal de dame *Expérience*. On lui promet bonne justice : Hippocrate, Galien, Avicenne, Averroës, tous docteurs d'élite, sont convoqués ; le procès s'instruit dans toutes les formes et se termine par une double condamnation. Soupper est condamné à porter des anneaux de plomb rivés aux poignets, afin d'être moins leste à servir des plats trop lourds ; on lui enjoint de se tenir éloigné de Disner à la distance de six lieues. Quant à Bancquet, il sera pendu après une confession publique, dont on ne perd aucun détail, et *Diète* l'étrangle en lui criant : « or, sus, dictes vostre *In manus*[2] ! » Le docteur prélocuteur reparaît à la fin avec le petit bout de sermon qui est la conclusion obligée de toute bonne Moralité[3]. La *Condam-*

1. La rubrique ajoute : « Et pourra durer ce conflit le long de une patenostre ou deux. »

2. « Elle le boute jus de l'eschelle, dit la rubrique, et fait semblant de l'estrangler, à la mode des bourreaulx. » — On voit aussi figurer dans *la Condamnation de Bancquet, Clistère, Saignée, Pilulle,* etc. Clistère dit à un personnage :

> Endurez ceste fourniture
> Pour rabaisser votre courage.....

3.

> Seigneurs, qui avez assisté
> A la matière délectable,
> Bien voyez que gulosité
> Est vergongneuse et détestable.

nation de Bancquet eut de nombreuses éditions; tout porte à croire qu'elle fut jouée souvent, même à l'hôtel de Bourgogne où elle se soutint jusqu'au XVIIe siècle [1]; les tapisseries de haute lisse en représentèrent les principales scènes, ce qui est la marque d'un succès extraordinaire. Ce succès, dû à la verve de gaîté qui règne dans la pièce, aurait été plus durable, sans la faiblesse et la diffusion du style, défaut capital qui a perdu et voué à l'oubli presque toute la poésie du moyen âge.

Il reste une dernière classe de Moralités, les plus intéressantes, et celles qui se rapprochent le plus de la Sottie : ce sont les Moralités politiques. A ce genre appartenait la Moralité de l'*Homme obstiné,* donnée par Gringore en 1511 : pleine d'allusions aux querelles du moment, elle était, comme le *Jeu du Prince des Sotz,* une arme dirigée contre le Pape et les autres ennemis du roi. Lorsque le duc de Guise enleva Calais aux Anglais en 1558, ce glorieux fait d'armes fut célébré dans une Moralité intitulée *la Prise de Calais.* Un Anglais et un Français se rencontrent, ils discourent sur l'événement; l'Anglais désespéré se lamente, le Français, exalté par une joie patriotique, glorifie Dieu [2]. La pièce est faible, sans invention; ce n'est qu'un impromptu de deux cents vers dont tout le mérite est dans le sentiment qui l'a dicté. Comme les Sotties, les Moralités s'inspirent également de la politique intérieure et des événements du dehors. Une pièce de 1440, *Mestier et Marchandise,* nous exprime l'opinion des bourgeois de Paris sur les troubles de la Praguerie, et sert d'écho aux alarmes populaires entretenues par les intrigues sans cesse renaissantes des seigneurs, par leurs fréquentes révoltes contre la Cou-

1. On lit dans le *Journal manuscrit du Théâtre français,* par le chevalier de Mouhy : « En 1594, reprise de *la Moralité de Bancquet* à l'Hôtel de Bourgogne. Cette autorité, il est vrai, n'est pas très-sûre.

2. Recueil de Rouen, T. I. — E. Fournier, p. 446. C'était comme une réplique aux Espagnols d'Arras qui, peu de mois auparavant, à l'occasion de la bataille de Saint-Quentin, s'étaient moqués « sur échaffaulx » du Roi de France « par la peur endormy. » — M. de Montaiglon, *Anciennes Poésies françoises,* T. IV, 293.

ronne[1]. *Mestier* représente les artisans, *Marchandise,* le commerce, et un *Berger,* les paysans. Mestier et Marchandise déplorent les maux présents et s'inquiètent des menaces de l'avenir. Survient le Berger, peint au naturel, avec un caractère de naïveté insouciante et malicieuse. Cet endroit de la pièce a la fraîcheur d'une pastorale. Tous les trois accusent le *Temps qui court.* — « Que dit-on de moi? » s'écrie le Temps, qui, en courant, a eu vent de leurs propos. On lui répond que s'il changeait, tout irait mieux. Il s'en va, ôte son habit de diverses couleurs, et revient tout habillé de rouge. On se récrie : le rouge est couleur de tempête et de guerre civile. Le Temps change encore, et reparaît vêtu en hommes d'armes. Là dessus, on se lamente de plus belle. Il part, et revient « enveloppé et brouillé. » Redoublement des plaintes : que faire d'un Temps pareil? Le Temps répond que la faute n'est pas à lui, mais aux « Gens, » c'est-à-dire, comme son langage l'indique clairement, aux intrigants, aux félons, aux hypocrites, et que si les « Gens » s'amendent, il s'amendera lui-même[2]. On se quitte en exprimant l'espoir que le roi avisera, et que Dieu y mettra bon ordre.

Dans certains sujets, la Moralité ressemble à la Farce par la satire piquante des vices et des abus contemporains; elle s'appelle alors *Farce moralisée.* Tel est le caractère d'une pièce très-vive et très-hardie du Recueil de Rouen, *Science et Anerye*[3] : on y fait voir l'ignorance envahissant les rangs

1. La révolte de 1440 où trempèrent Dunois, la Trémoille, le dauphin Louis XI, etc., fut appelée *Praguerie,* par allusion aux désordres, alors fameux, dont Prague venait d'être le théâtre, à l'instigation de Jean Huss. — La pièce se trouve dans le Recueil de Rouen et dans la publication de M. E. Fournier, p. 45. Il est probable qu'elle a été composée par les Enfants-sans-soucy.

2. LE TEMPS.

Et sus ces termes je conclus
Que le Temps ne se changera,
Ni jamais se débrouillera
Jusqu'à ce que les gens se changent.....

3. T. III. C'est la 49e du Recueil. — Voir aussi E. Fournier, p. 334.

les plus élevés du clergé, usurpant les Bénéfices, distribuant les dignités, tandis que la science, maltraitée, méconnue, se morfond dans l'obscurité et la misère. *Anerye* donne l'aumusse à son badin, à son fol, et l'investit d'un canonicat : « On graissera les bonnets par force de me saluer, » dit le badin transformé en dignitaire. A la fin, l'indignation des savants éconduits éclate avec une libre véhémence ; la comédie hausse le ton et dénonce, en termes nets et francs, la gravité du mal dont elle vient de plaisanter. Elle met la plaie à nu. « Qui a fait le schisme et les hérésies d'invention récente ? Pourquoi *la Bible en françoys* a-t-elle tant de lecteurs et de partisans ? Pourquoi la saine doctrine est-elle obscurcie, étouffée sous un fatras de gloses ? C'est parce que dans l'Église *Anerye* domine, triomphe, gouverne, et que *Science* est méprisée. » La voix la plus sérieuse de l'opinion publique se fait entendre ici sur des tréteaux et sous un costume de théâtre.

Nulle part, peut-être, sur la scène comique du moyen âge, cette hardiesse de pensée et d'expression, signe précurseur de révolutions imminentes, ne s'est déclarée plus ouvertement, n'a porté plus haut et plus loin que dans la Moralité de *Noblesse, Église* et *Pauvreté,* citée au tome Ier du Recueil de Rouen. Ces trois personnages se rencontrent un beau matin « du Joly mois de May : » l'Église est sous les traits de Simonie et de Papelardise ; la Noblesse, dame hautaine, regarde avec mépris Pauvreté « simple et grêle, » exténuée de labeurs et de souffrances. On convient de faire une lessive en commun. Église lave, Noblesse bat [1], Pauvreté étend. On cause en travaillant ; on daube sur les prêtres ignorants, sur les moines fainéants et gloutons : « je ne puis m'en taire, » dit Pauvreté, ce monde est plein d'injustices et d'abus. Outrée de son audace, Noblesse lui ferme la bouche, en lui faisant entendre que son partage est de se résigner et non

1. NOBLESSE.
Car en batant je ne me faict qu'esbattre.

de se révolter[1]. Si elle raisonne, on l'enverra dans quelque Bastille apprendre la sagesse. Pauvreté courbe le front et ne dit mot. Pour témoigner de son bon vouloir, elle s'offre à porter le fardeau de la commune lessive, « elle va tout charger » sur ses épaules, et se borne à demander qu'Église et Noblesse payent du moins leur porteur. On se moque d'elle, on lui répond qu'elle n'a droit à rien si ce n'est à la peine, qu'elle a toujours été pauvre et que pauvre elle restera. Là dessus, Église et Noblesse, d'accord parfait, s'éloignent en fredonnant une chanson. — Beaumarchais, lui-même, à la veille de 1789, n'a rien écrit de plus amer et de plus violent, n'a rien osé de plus agressif, au théâtre, dans ses tirades célèbres contre les inégalités qu'on allait détruire[2].

La Moralité des *Gens nouveaulx,* animée d'un esprit tout autre, raille finement les prétendus réformateurs, hypocrites ou naïfs, déterminés à tout changer et corriger, sauf eux-mêmes, et qui, sous couleur de progrès, renversent les institutions pour déplacer les personnes, en conservant les abus. N'est-il pas étonnant de voir ce moyen âge, réputé si barbare, juger avec un instinct si pénétrant et si sûr, peindre avec une vivacité d'expression toute moderne les plus subtils manéges de l'ambition et l'éternel mensonge du charlatanisme politique ? Voici l'analyse de la pièce[3] :

1. Je te commande en tout temps de te taire.
L'Église et moy laisse-nous de tout faire.....
C'est à l'Église et à moy sur toy prendre,
Non pas à toi dessus nous entreprendre.

2. Au tome II, p. 1, du même Recueil, on trouve une autre pièce très-courte, mais bien moins forte, sur un sujet semblable : c'est *le Jeu du Capifol,* Moralité à quatre personnages. *Commun, Église, Noblesse* et *Labeur* sont réunis. *Commun* se plaint, sans oser dire tout ce qu'il a sur le cœur, par crainte d'être battu. On propose de jouer au « festu. » Celui qui aura le plus long parlera le premier en chaire. *Commun* tire le plus long « festu » et profite de l'occasion pour énumérer tous ses griefs contre *Église* et *Noblesse,* en ayant soin toutefois de distinguer le bon clergé du mauvais et la grande noblesse de la petite. C'est une satire prudente et modérée des mêmes abus.

3. Le titre complet est celui-ci : *les Gens nouveaulx qui mangent le monde*

Un essaim de folle jeunesse, outrecuidante et tapageuse, envahit brusquement la scène, pousse dehors les gens du temps passé, en criant : « Place aux jeunes ! Arrière les vieux ! Notre tour est venu. Une ère nouvelle commence, ère de progrès, de vertu, de justice et de bonheur. Les torts seront redressés, les abus vont disparaître. Nous ferons en tout le contraire de nos devanciers [1]. » Ce disant, ils s'approchent du *Monde,* vieillard sceptique et fatigué, « qui a vu bien des gouvernements : » ils lui déclarent leur dessein qui est de le gouverner. Le Monde s'y prête avec une facilité railleuse, avec une bonhomie narquoise : « Vous aurez fort à faire, dit-il ; bien des choses sont de travers, je souffre de mille maux, et j'ai grand besoin qu'on me guérisse [2]. » Pour leur début, les *Gens nouveaulx* lui demandent de l'argent : c'est la règle. « Quoi ! dit le Monde, et vous aussi vous me pillez ! La belle invention ! Les vieux en faisaient autant, et ce n'était pas la peine de changer de Gouvernement [3]. » La querelle s'échauffe, les esprits s'aigrissent ; le nouveau pouvoir a la main rude, il maltraite le Monde, le rançonne et le dépouille :

et le logent de mal en pire. — Collection Janet, T. III, p. 232, 248. — E. Fournier, p. 68. La pièce est, selon toute apparence, des commencements du règne de Louis XI. Elle contient un peu plus de 300 vers.

1. Du temps passé n'avons que faire
Ni du faict des gens anciens.
On l'a painct et mis par histoire,
Mais, de vray, nous n'en sçavons riens.
S'ils ont bien faict, ils ont leurs biens.
S'ils ont mal faict, aussi les maulx.
Nous allons par autres moyens,
Car nous sommes les gens nouveaulx.....
Faisons oiseaulx voler sans ailes,
Faisons gens d'armes sans chevaulx,
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.....
Faisons que tous les médecins
Parviennent toujours en leurs fins
Et qu'ils guérissent de tous maulx ;
Ainsi serons-nous gens nouveaulx.....

LE MONDE.

2. Dieu ! tant de gens m'ont gouverné
Depuis l'heure que je ne fus né.....

3. Esse-cy le commencement
De vostre beau gouvernement ?

celui-ci, de fort méchante humeur, désabusé une fois de plus des belles paroles et des promesses décevantes, maudit l'inexpérience insolente des jeunes et regrette les vieux [1].

Nous touchons au terme de ce long dénombrement de nos plus anciennes richesses dramatiques, et nous ne regretterons pas d'y avoir insisté si ces pages ont pu donner au lecteur le sentiment du mérite des poëtes, et restituer à cette partie de nos origines littéraires l'importance qui lui appartient. Pour mettre fin à cet exposé, citons encore un genre de comédie qui tenait à la fois de la Moralité et de la Pastorale, et qui prouve que les *Bergeries* du XVIe et du XVIIe siècle, tout en imitant une mode italienne, continuaient une tradition française. *Mieulx-que-devant,* Bergerie du temps de Charles VII, inspirée par la douceur naissante d'une ère de paix succédant à une guerre séculaire, nous apporte un curieux témoignage de l'ancienneté de cette forme dramatique [2]. Quatre personnages, presque tous allégoriques, y figurent : *Plat-Pays, Peuple-Pensif, une Bergère* et *Mieulx-que-Devant;* c'est une Moralité dont la scène est à la campagne. Un dialogue, coupé de vives reparties, s'engage entre Plat-Pays et Peuple-Pensif : on s'entretient des maux récents, des ruines qui fument encore; chacun raconte ce qu'il a souffert et ce qu'il a perdu. On est sous l'impression d'un passé douloureux, dans les vagues inquiétudes d'une espérance troublée par tant de souvenirs néfastes. La scène rustique où l'action se passe donne à ce tableau un charme particulier de vérité pénétrante et de fraîcheur : on voit luire ce premier rayon, au lendemain d'une si terrible tempête, dans un ciel encore chargé de menaces. Les pauvres gens de

1. Vous pouvez voir bien clairement
Que gens nouveaulx, sans plus rien dire,
Ont bientôt et soudainement
Mys le monde de mal en pire.

2. Collection Janet, T. III, p. 213, 231. — E. Fournier, p. 54. La pièce est très-courte; elle ne va guère au delà de 200 vers de huit syllabes.

la campagne ont une peur égale des Anglais qui les attaquent et des gens d'armes qui les défendent : ils sont pillés par tout le monde. « On m'a pris deux cents moutons, dit l'un, mes souliers neufs, mes vieux houzeaulx et mon beau chaudron sans anse ; » — « Ils ont tué mon coq, dit un autre, ils ont pris mon fléau à battre et le lard de ma cheminée. » — « Boivent-ils bien ? — Comme pourceaulx. — A quelle mesure ? — A plein sceaux. — Voilà leur train, voilà leur danse. » — « J'ai été battu comme plastre, dit un troisième, ils ont plumé mes oies dans notre cour. » Survient une bergère en chantant ; elle annonce la paix. *Mieulx-que-Devant* la suit. On l'arrête : « Qui êtes-vous ? — Mieux-que-Devant. — Qu'apportez-vous? — Bonnes nouvelles. J'aperçois Roger-Bontemps qui vient à nous, en faisant chapeaux de fleurs nouvelles. » Les dernières frayeurs ont disparu, l'allégresse est générale : la vue de Roger-Bontemps ragaillardit Peuple-Pensif et Plat-Pays ; on salue l'aurore des jours meilleurs qui s'annoncent et tout finit par des chansons.

§ IV

Fin de la Comédie du moyen âge. — Comment elle se rattache à la Comédie moderne.

Ces variétés nombreuses de l'ancienne poésie comique, ces éléments épars d'un génie naïf et spontané[1], étaient en pleine vigueur lorsque au milieu du xve siècle l'enthousiasme excité par la Renaissance, dans un public d'élite, fit surgir un théâtre savant en face du théâtre populaire. Pendant un demi-siècle, la Comédie nationale, appuyée sur les institutions du passé et sur la force des habitudes prises,

1. Un scoliaste, parlant de la comédie grecque avant Epicharme, dit que la matière en était « flottante et dispersée, » διεῤῥιμμένη : cette expression pittoresque s'applique fort bien à notre ancienne comédie, pleine de germes vivants et d'heureuses ébauches.

soutint la concurrence des nouveautés classiques et des innovations étrangères : jusqu'en 1608, le Prince des Sots continua de jouer ses pièces à l'hôtel de Bourgogne, et les représentations de la Bazoche ne cessèrent que sous Henri III. L'arrêt du Parlement, qui interdit en 1548 de jouer des Mystères, laissait le champ libre à la comédie : celle-ci profita même de la gêne croissante et du discrédit du drame chrétien ; les Moralités, nous l'avons dit, remplacèrent les Miracles. De nombreux témoignages nous attestent la vogue persistante des Farces, des Sotties, des Moralités jusqu'à la fin du XVIe siècle[1]. L'ancien théâtre était le seul qui fût vraiment public, car les pièces de Jodelle et de Larivey n'étaient que des comédies de collége ou de cabinet qui, pour la plupart, n'ont jamais été représentées. Le théâtre moderne a commencé sous Henri IV, après la transformation de l'Hôtel de Bourgogne pris à bail en 1588 par de nouveaux comédiens, après l'établissement du théâtre du Marais, dit l'Hôtel d'Argent, fondé en l'an 1600[2]. Le mépris où tomba dès lors, au lendemain de la Ligue, tout ce qui restait des institutions et des œuvres du moyen âge, les exigences d'un goût plus délicat, une éducation nouvelle des esprits, la séduction des grâces italiennes et la mode des imbroglios espagnols, mille causes politiques ou littéraires, mille influences très-diverses, par une action simultanée, consommèrent cette révolution dramatique, qui était la conséquence

1. Gilles Durand, qui traduisit Perse en 1567, cite les Enfants-sans-soucy comme auteurs de pièces récentes, les Conards de Rouen et les Bazochiens de Paris comme jouant encore sur leurs tréteaux. — (Émile Chasles, *la Comédie au* XVIe *siècle*, p. 105). — Dans la pièce des *Contents*, écrite par Turnèbe vers 1581, imprimée en 1584, une Bourgeoise de Paris, dont on a séduit la fille, dit : « Si je mets l'amant en justice, un chacun se rira de moi, et qui plus est, on me jouera aux *Pois Pilés* et à la Bazôche. » — (Janet, T. VII, 177). — Nous avons cité, plus haut, une Farce et une Moralité jouées à Aix en 1596. — En 1603, le Prince des Sots intenta un procès aux Confrères, qui étaient restés en possession de l'hôtel de Bourgogne, et il gagna sa cause en 1608. Depuis, on n'entend plus parler d'eux.

2. Ce théâtre, fondé en 1600, rue de la Poterie, près la Place de Grève, fut transféré, en 1620, Vieille-rue-du-Temple, dans un Jeu de Paume où il resta jusqu'en 1673. L'Hôtel d'Argent payait aux Confrères de l'Hôtel de

des changements accomplis dans les mœurs publiques et dans l'état général de la société [1].

Les Sotties et les Moralités, marquées plus spécialement d'un caractère propre au moyen âge, furent abandonnées, comme des vieilleries gothiques ; la Farce, dont la simplicité s'accommode au goût de tous les temps, se conserva dans les théâtres inférieurs et même à l'Hôtel de Bourgogne [2]. Elle y rencontra la Farce italienne, la brillante *Commedia dell' arte*, introduite en France à la fin du XVIe siècle [3] : elle lui emprunta ses dénouements, ses plus fameux personnages, et sous cette forme agrandie et mélangée elle arriva jusqu'à Molière [4]. L'esprit de l'ancienne comédie, cet esprit immortel d'observation malicieuse, s'était perpétué à travers la série des imitations et des essais par où débuta pendant un siècle la comédie moderne ; il avait passé des formes gothiques aux formes savantes, les animant, tour à tour, de sa verve originale : un jour vint où cet instinct heureux, ces saillies fugitives, ces légères et piquantes ébauches, tous ces germes vivants que notre analyse a signalés se transformèrent, par le travail et l'inspiration du génie, en créations

Bourgogne un écu tournois de redevance, chaque fois qu'il jouait. — F. Parfait, T. III.

1. La grande vogue des Pastorales italiennes et des tragi-comédies espagnoles date de 1600. Hardy les fit fleurir pendant vingt ans à l'Hôtel d'Argent.

2. L'Estoile, sous Henri IV, nous parle de Farces jouées à l'Hôtel de Bourgogne. L'Hôtel d'Argent paraît avoir dédaigné ce genre trop vulgaire. L'Ecole nouvelle, qui s'éleva un peu après 1620 et qui compte Corneille parmi ses représentants, la méprisa aussi. La Farce, ainsi écartée, se réfugia sur le théâtre de l'Estrapade, établi vers ce temps-là par Gros-Guillaume, Gautier-Garguille et Turlupin. Elle trouva aussi un asile sur le théâtre du Pont-Neuf (1620-1630). où jouait Tabarin, et à la foire Saint-Germain. C'est là qu'elle fit alliance avec la *Commedia dell' Arte*. — Suard, Mélanges de Littérature, T. IV, p. 131, 132, 140.

3. La *Commedia dell' Arte* s'introduisit en France à plusieurs reprises, en 1570, 1576, 1584, 1588, 1600, 1613, 1621. Vers ce temps, elle s'y fixa. Elle était dans tout son éclat en 1645. — Moland, *Molière et la Comédie italienne*.

4. A l'époque où débuta Molière, la Farce, nous l'avons dit, était méprisée du public et des poëtes. Molière la trouva dans les théâtres inférieurs, l'y prit et la réhabilita.

puissantes ; à dater de ce jour, la vraie comédie française fut trouvée, nationale et classique tout ensemble, et dans les chefs-d'œuvre qui la représentent on peut reconnaître, à côté de l'influence antique et de l'élément étranger, cette visible perpétuité de l'esprit indigène, la veine facile et riche du bon sens en belle humeur, telle que nous l'avons vue jaillir si souvent au milieu des trivialités bouffonnes de nos improvisateurs du moyen âge.

L'histoire des principaux genres poétiques est terminée. L'épopée, la poésie lyrique, le drame, la comédie ont développé devant nous successivement le tableau de leurs origines, de leurs progrès, de leur entier épanouissement et de leur décadence. Si notre espoir n'est pas vain, l'étude par nous entreprise et dont une partie seulement est achevée, montrera ou plutôt a déjà prouvé combien il y avait de séve et d'énergie native dans l'imagination française, malgré de trop réelles imperfections, au temps de sa florissante jeunesse. Si long qu'il soit, l'exposé qui précède est loin d'avoir épuisé la matière poétique de notre sujet : il nous reste à étudier le genre satirique, qui a tenu dans la littérature du moyen âge une si large place, puis les variétés du genre didactique. Nous aurons enfin à conclure, à rechercher et à faire voir les causes nombreuses qui ont arrêté cet essor de génie, qui ont fait périr dans sa fleur cette poésie pleine de promesses ; c'est ce que nous examinerons en jetant un regard sur les derniers poëtes, Charles d'Orléans, Villon et leurs contemporains, en passant en revue l'époque pédantesque des « grands rhéthoricqueurs » qui prélude gauchement à l'œuvre de la Renaissance, sans avoir l'enthousiasme et le talent de la Pléiade. Ces derniers chapitres sur la poésie, joints à l'histoire complète des genres en prose, formeront notre second volume.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME ÉPOQUE

La poésie dramatique. — Le drame chrétien et la comédie française.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

Saint-Cloud. — Imprimerie de Mme Ve Eug. Belin.

